شمیم حنفی

ایجوکیشنل بک ہاؤس۔ علی گڑھ

غزل کا نیا منظر نامہ

مکتبہ الفاظ

مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱

اشاعت اوّل ---- ۱۹۸۱
تعداد ---- ۱۰۰۰
قیمت ---- ۱۰/۰۰

کتابت : ریاض احمد، الہ آباد
مطبع : تاج آفسٹ پریس، الہ آباد

HaSnain Sialvi

ترتیب

استاد گرامی سید معین الدین صاحب قادری

کے نام

اس مجموعے کے بیشتر مضامین غزلیہ شاعری کے ان نشانات سے متعلق ہیں جنھیں نئی تخلیقی حسیت کے حوالے سے پہچانا جاتا ہے۔ مجھے لفظ نئے یا جدید سے نہ تو کسی غیر معمولی شغف کا احساس ہوتا ہے، نہ بیزاری کا۔ لیکن وہ لمحہ شاید آچکا ہے جب نئے اور پرانے کی مناظرہ بازی سے الگ ہو کر معاصر عہد کے ان رویوں کا غیر جذباتی تجزیہ کیا جائے جنھوں نے ادبی تاریخ کے ایک باب کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ اب ضرورت اس بات کی بھی ہے کہ نئے تخلیقی منظر نامے کو اردو شعر و ادب کی مجموعی روایت کے تناظر میں رکھ کر دیکھا اور پرکھا جائے۔

نئی غزل بھی اب خاصی پرانی ہو چکی ہے ـــــ اس حد تک کہ اب اسے ایک الگ روایت کا نام دیا جانے لگا ہے۔ بہت سے تجربہ پسند شاعر بھی اب کرتب بازی چھوڑ کر سیدھے سادے شعر کہنے لگے ہیں۔ کرتب بازی کو میں معیوب نہیں سمجھتا بشرطیکہ اس سے کسی انوکھے اور معنی خیز تجربے کی راہ نکلتی ہو۔ اس صورت میں بھی یہ سوال اپنی جگہ پر قایم رہتا ہے کہ غزل تجربوں کی کس حد کو قبول کرنے کی قوت رکھتی ہے۔ بعضوں نے اس نقطے سے آنکھیں پھیر لیں اور نتیجے میں ایسے تماشے بھی سامنے آئے جنھیں صنفِ غزل سے تعبیر کرنا اس صنف کی بنیادوں

کو فنا کرنے کے مترادف ہے۔ غزل کا تو کچھ بھی نہیں بگڑا، البتہ ان تجربوں کی حقیقت انجام کار اس کے سوا اور کچھ نہ رہ گئی کہ ان کا محرک بس ایک لمحاتی ارتعاش تھا۔

ادھر لفظ روایت کے تئیں تعصبات میں بھی کمی آئی ہے اس لیے نیا شاعر اب روایتی شعر کہتے ہوئے نہ ڈرتا ہے، نہ شرماتا ہے۔ یہ صورت حال خوش آیند ہے کیوں کہ اس کے بغیر نہ تو افکار و تجربات کو آزادی میسر آسکتی تھی نہ بیان اور اظہار سے وابستہ حسی اور جذباتی میلانات کو۔

یہ مضامین مختلف اوقات میں مختلف ضرورتوں کے تحت لکھے گئے۔ کبھی کسی ادبی مذاکرے کے منتظمین کی دعوت پر، کبھی کسی دوست کے ارشاد کی تعمیل میں۔ اس کتاب کا سب سے پرانا مضمون ۱۹۶۵ء کا ہے، تازہ ترین ۱۹۷۸ء کا۔ تقریباً چودہ برس کی یہ مدت اس اعتبار سے خاصی طویل ہے کہ اس عرصے میں نئے اور جدید کی طرف رویوں میں بھی تبدیلی آئی ہے اور خود مجھے بھی بعض نتائج میں ترمیم کی ضرورت کا احساس ہوا ہے۔ کتابی شکل میں ان کی اشاعت سے پہلے ان پر تفصیلی نظر ثانی کی ضرورت تھی، لیکن فرصت کے لمحات میسر نہ تھے، نہ ہی آیندہ ان کے حصول کی کچھ زیادہ توقع تھی۔ پڑھنے والے کو اگر بعض مقامات پر تکرار کا عیب دکھائی دے تو اسے میری مجبوری سمجھنا چاہیے۔ موجودہ صورت میں ان کی اشاعت پر میری آمادگی کا سبب عزیزی ابوالکلام قاسمی کا اصرار اور برادرم اسد یار خاں کا تقاضہ ہے۔ میں دونوں کی محبت کا ممنون اور معترف ہوں۔

شمیم حنفی

جامعہ نگر، نئی دہلی ۱۱۰۰۲۵
۲۲ر مارچ ۱۹۸۰ء

نئی غزل کی روایت

ہمارے عہد کے ادبی مباحث کا المیہ یہ رہا ہے کہ بعض الفاظ اور اصطلاحات کو اچھی طرح سمجھے بغیر ہم ان پر ایسے حکم لگا دیتے ہیں کہ ان کا کردار صرف مسخ شدہ صورت میں ابھرتا ہے۔ روایت کا لفظ بھی انھیں بدنصیب الفاظ کی صف میں شامل ہے۔ مصیبت یہ ہے کہ یہ لفظ بالذات ایک مسئلے کی حیثیت بھی رکھتا ہے جس کے بارے میں اپنی رائے قایم کرنے کا حق یقیناً ہر شخص کو حاصل ہے۔ لیکن استحقاق سے پہلے ذمہ داری اور استعداد کی شرط عاید ہوتی ہے۔ اس شرط کو پورا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم روایت کو پہلے سے کوئی حرف ناروا سمجھے بغیر اپنے ذہنی تحفظات اور رواج کے جبر سے آزاد ہو کر اس کا اچھی طرح تجزیہ کریں اور حقیر مصلحتوں سے بے نیاز ہو کر نتائج کی جستجو اور ان کی قدر و قیمت کے تعین کی طرف قدم اٹھائیں۔ روایت کی حیثیت فن اور فکر کے ارتقا میں اساسی ہوتی ہے۔ اس حقیقت سے قطع نظر زندہ اور فعال حقیقتوں سے مملو روایت بہ یک وقت آیندہ حقیقتوں کے محرک اور ان کے امتحان کی حیثیت بھی رکھتی ہے۔ وہ ماضی اور حال دو زمانوں میں ایک ساتھ زندہ رہتی ہے اور وقت سے اس کا رشتہ محض ایک تاریخی واقعے یا پس منظر کی شکل میں نہیں استوار ہوتا بلکہ ارتقا پذیر میلانات کے ساتھ اس کے وجود اور معنویت کا احساس اور زیادہ مستحکم ہوتا جاتا ہے۔

جب ہم کسی حقیقت یا تصور کے وجود سے انکار کرتے ہیں تو ہمارے انکار میں یہ رمز بھی شامل ہوتا ہے کہ ہم نے اس کے وجود کو تسلیم کر لیا ہے۔ اس طرح ادب کی تاریخ میں اچھی یا بری روایت کے اعتراف و ادراک کے بغیر کسی نئے راستے کی تلاش ممکن نہیں۔ کوئی بھی نظریہ، مکتبِ فکر، ادبی تصور یا تہذیبی رجحان گذرے ہوئے زمانوں سے کلیتاً الگ کر کے نہ تو سمجھا جا سکتا ہے اور نہ قایم کیا جا سکتا ہے۔ ماضی اچھا ہو یا برا اس کا کوئی نہ کوئی جزو حال کی ذات کا بھی حصہ ہوتا ہے، کبھی اس کی قوت بن کر اور کبھی ایک متضاد لیکن ناگزیر حقیقت کی شکل میں۔ جو حضرات روایت کے وجود سے یکسر منحرف ہوتے ہیں اور جدت یا جدیدیت کو اپنے ذہنی افق پر خلا یا آسمان سے حاصل شدہ روشنی کا منبع قرار دیتے ہیں، ان کی منطق صرف ایک گڑھا کھودنے کے عمل سے مماثل ہوتی ہے جس میں عمل کا سفر اوپر سے نیچے کی طرف ہوتا ہے[ل]۔ بصورت دیگر ہر عمل خواہ اپنے پیش رو عمل کا اثبات کرتا ہو یا اس کی نفی، بہر حال اسی کی سطح پر اپنے قدم جماتا ہے۔ مجنوں صاحب کے لفظوں میں "ماضی کو اپنے سر کا بھوت بنا لینا تو یقیناً آسیب قسم کی بیماری ہے لیکن ماضی سے یکسر انکار کر دینا (یا اس کے وجود سے غافل ہو جانا) بھی وہ دماغی عارضہ ہے جس کو اصطلاح میں نسیان کہتے ہیں۔ ہم رجعت کے بغیر ماضی کی قدر کر سکتے ہیں اور اس کے صالح عناصر کو مستقبل کی تعمیر میں لگا سکتے ہیں۔۔۔۔۔ ادب کا کام یہ ہے کہ وہ اپنی آبائی میراث کو قبول کرے اور اس کو صحیح طور پر کام میں لا کر ترقی کے نئے اسباب مہیا کرے اور آنے والی نسل کے لئے پہلے سے بڑی میراث چھوڑے۔۔۔ زندگی کے اکتسابات کی طرح ادب بھی بیک وقت وارث اور مورث دونوں ہوتا ہے۔" (نقوش و افکار صـ۶۶) انسانی تاریخ و تہذیب کے کسی بھی دور میں یہ نہیں ہوا کہ فکر و فن کا کوئی تصور محض ایک جامد حقیقت بن کر دیروز اور فردا دونوں سے غیر متعلق ہو جائے۔ ایسا صرف اس صورت میں ممکن

[ل] THE ONLY JOB WHERE YOU START AT THE TOP IS DIGGING A HOLE —— THE FURROW.

ہے جب وقت ساکت ہو جائے، ذہن ماؤف اور حرکت، تبدیلی یا ترقی کی ہر آرزو اور جبلت عناصر کا ساتھ چھوڑ دے۔ ایک عقیدے کے مٹنے اور نئے عقیدے کے حصول کا درمیانی وقفہ زمانی اعتبار سے مختصر ہوتے ہوئے بھی فکر اور احساس کے زاویۂ نظر سے لاحاصلی، آزمائش اور جستجو کا بے حد طویل زمانہ ہو سکتا ہے۔ اس عبوری دور میں اندھیرے اور اجالے کی کشمکش چند مہینوں یا چند برسوں کی بات ہو کر بھی ماضی اور مستقبل کے صحرا میں طویل مسافتیں طے کرتی ہے اور اس کے بعد ہی کسی نئی منزل کا سراغ ملتا ہے۔ اس نئی منزل تک پہنچنے میں جو قوتیں مدد و معاون ہوتی ہیں ان میں لازمی طور پر ماضی کی قوتوں کا بھی کوئی نہ کوئی حصہ شامل ہوتا ہے۔ اسی لئے جب اس نئی منزل کی بنیاد پر آگے کا سفر شروع ہوتا ہے تو ماضیٔ بعید کے نقوش کی جگہ ماضیٔ قریب کے نقوش لے لیتے ہیں۔ سفر زیادہ تیز ہو تو اس مقام پر پہنچ جانا غیر فطری نہیں جہاں سے ماضیٔ بعید کے خال و خط بعض اعتبارات سے بالکل بگڑے ہوئے، دھندلے یا معدوم نظر آئیں۔ لیکن سفر کی مکمل روداد مرتب کرنی ہو تو دور افتادہ ماضی کے وجود کا اثبات ضروری ہے۔

مظفر علی سید نے اپنے ایک مضمون "غالب کی بغاوت" (مطبوعہ فنون، لاہور، شمارہ ۱۵، اشاعت مئی، جون ۱۹۶۹ء) میں لکھا ہے کہ "اردو ادب کی جدید تحریک جس کا آغاز ہی غالب سے ہوتا ہے اب اپنی فکری نہج اور فنی اظہار کے سانچوں کے سلسلے میں غالب سے بہت دور جا چکی ہے، پھر بھی غالب کی رہبری کو تسلیم کرنا ضروری ہے۔ تاکہ ہم نت نئے تجربوں کی دھن میں اپنی تہذیب اور اس کے کمالات سے بالکل ہی لاتعلق ہو کر ہوا میں معلق نہ ہو جائیں۔ بغاوت کے لئے بھی مضبوط فکری بنیاد کی ضرورت ہوتی ہے تاکہ ہماری سب شوریدگی ہوا میں ہی تحلیل ہو کر نہ رہ جائے۔" یہاں اس حقیقت کو اچھی طرح سمجھ لینا بھی ضروری ہے کہ بغاوت کے لئے مضبوط فکری اور تہذیبی بنیادیں قایم کرتے وقت ماضی کے بعض عناصر کو خام مواد کی حیثیت سے کام میں لانا صرف اختیاری مسئلہ نہیں ہے بلکہ تاریخ کے جبر کی حیثیت بھی رکھتا

ہے۔ اس سے روگردانی شاید کسی بھی صورت میں ممکن نہیں۔ غالب ہی نے یہ بات بھی کہی تھی کہ:

بیش ایں آئیں کہ دارد روزگار   گشتہ آئین دگر تقویم یار

یعنی آئین روزگار کے سامنے انھیں پچھلے تمام آئین فرسودہ اور مجہول نظر آئے لیکن ان کے شعری احساس اور عملی زندگی کے تمام زاویے اپنے ماضی سے لاتعلق نہ ہو سکے۔ وہ اپنے عہد کے ساتھ خارجی طور پر سمجھوتہ کرنے کے باوجود اپنے ماضی میں بھی سانس لیتے رہے۔ یہی وجہ ہے کہ مٹتی ہوئی قدروں اور نئے تہذیبی تصورات کے مابین جو کشمکش جاری تھی اس کی رزم گاہ خود غالب کا شعور بھی بنا۔

کشمکش کا یہ احساس اردو غزل کے تاریخی ارتقا میں ہر اس منزل پر زیادہ شدت کے ساتھ ابھرا ہے جہاں تہذیبی اور فکری دباؤ کے باعث پرانی منزلوں کی حیثیت کے از سر نو تعین اور نئے راستوں کو اختیار کرنے کی ضرورت محسوس کی گئی ہے۔ جب بھی نئے راستوں کو اختیار کیا جاتا ہے اس کی قیمت اپنے وجود (اس کے کسی جزو) کی مسلسل قربانیوں کے ذریعہ ادا کرنی پڑتی ہے[1]۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ یہ بھی ہوتا ہے کہ ہم اپنی شخصیت کے جن اجزاء سے رفتہ رفتہ کنارہ کش ہوتے جاتے ہیں ان کی جگہ نو دریافت حقیقتیں اور قوتیں لیتی جاتی ہیں اور اس طرح ہر محرومی اپنا صلہ پاتی جاتی ہے اور تخلیقی استعداد کا جوہر برقرار رہتا ہے۔ اس موقع پر کھونے اور پانے کے درمیان توازن کی ضرورت کے علاوہ انتخاب، امتیاز اور انفرادی صلاحیتوں کو بروئے کار لانا بھی ضروری ہوتا ہے۔ اگر نو دریافت اور تازہ کار عناصر کیفیت اور مقدار کے اعتبار سے کمتر رہے تو ماضی کی روایت ان پر غالب آجاتی ہے۔ مثال کے طور پر فراق کے چند شعر دیکھئے:

کسی کا پی کے وہ لینا چمن میں انگڑائی   یہ رنگ دیکھ کے غنچوں کا مسکرا دینا

---

[1] THE PROGRESS OF AN ARTIST IS A CONTINUAL SELF SACRIFICE, A CONTINUAL EXTINCTION OF PERSONALITY. — T.S. ELIOT

ستم سے لطف کبھی خالی نہیں ترا ظالم
ہنسا ہنسا کے وہ مجھ کو ترا رلا دینا
فراق شعر وہ پڑھنا اثر میں ڈوبے ہوئے
کہ یاد میر کے انداز تم دلا دینا

کیوں نہ خراب ہوں وہ جو مارے ہوئے ہیں اے جنوں
نرگسِ مستِ یار کے گردشِ روزگار کے
پوچھ نہ رات بزم میں دیکھ گئے جو انقلاب
دیکھنے والے اے فراق گردشِ چشمِ یار کے

داغِ دل ابھرے تصورے رخِ نرگس کے
کھل اٹھا مل کے گلستاں سے گلستاں کوئی
گل نہیں بادِ بہاری کے ابھر آئے ہیں داغ
ہائے سمجھا ہی نہیں حالِ گلستاں کوئی
ہوں وہ غمگیں کہ لہو روئیں گی میری آنکھیں
زخم ہو گا کبھی مرے دل کا جو خنداں کوئی

ان اشعار میں غزل کے کسی بدلے ہوئے رنگ کی بات تو دور رہی خود فراق کے حقیقی شعری رویوں کا نشان نہیں ملتا۔ انھیں پڑھتے وقت اس بشارت کی تلاش بھی بے سود ہے جو اعلیٰ ادبی تخلیقات کو حال کے ساتھ مستقبل کی چیز بھی بنا دیتی ہے۔ ایک شعر میں فراق نے میر کا انداز یاد دلانے کی بات کہی ہے لیکن خود فراق نے اپنے نقطۂ ارتفاع تک پہنچنے کے بعد میر کے لہجے، احساس اور مزاج کو جذب کرتے ہوئے جو اشعار (بعض اوقات پوری پوری غزلیں) کہے ہیں ان میں اور متذکرہ اشعار میں کوئی ربط، کوئی مشترکہ قدر نظر نہیں آتی۔ لیکن فراق کی خوبی یہ ہے کہ وہ اس رنگ پر قانع نہیں ہوئے۔ مسلسل کوشش، جذبے کی تہذیب اور شعری احساس کی تربیت نے بہت جلد انھیں اس درجے تک پہنچا دیا جہاں خود ان کا ماضی ان کے لیے اجنبی بن جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب فراق کے حقیقی کارناموں کا جائزہ لیا جاتا ہے تو ان کے متذکرہ اشعار یا ان کی شعری صلاحیتوں کی کمزوری اور تھکن کے بعد ظہور میں آنے والی پچھلے دس بارہ سال کی غزلوں کو بنیاد نہیں بنایا جا سکتا اور جب فراق کا نام غزل کے مجتہدین کے ساتھ لیا جاتا ہے تو ان کے معمولی

اشعار پیشِ نظر نہیں ہوتے۔ ایسے لوگ جو غزل کی پوری روایت، مذاق عامہ، مشاعروں کی مقبولیت اور عام پسندیدگی کے رجحانات سے اچھی طرح واقفیت نہیں رکھتے، فراق کیا میر اور غالب کی غزلوں میں بھی ایسے اشعار دیکھ کر متحیر ہوں گے جو اپنے زمانے کی عام اور فرسودہ شاعری کی سطح سے اوپر اٹھتے نظر نہیں آتے۔ لیکن ہر تجربہ کسی نہ کسی حد تک خام صرف اس لیے ہوتا ہے کہ اپنی روایت کے پس منظر میں اس کے خال و خط ابھر نہیں پاتے۔ ہر تجربہ پہلے خود اپنی روایت کے غلاف میں چھپا ہوا ہوتا ہے اور اس اعلیٰ تخلیقی استعداد کا منتظر جو نہ صرف یہ کہ اسے غلاف سے باہر نکالے بلکہ اس کی خارجی اور داخلی ہیئتوں میں نئے رنگوں کی آمیزش کرنے کے بعد اسے ایک نئے وجود سے ہم کنار کر سکے۔ غزل کی صنف اردو شاعری کی دوسری تمام صنفوں کے مقابلے میں زیادہ پختہ کار رہی ہے اور بیسویں صدی سے پہلے ولیؔ، میرؔ، سوداؔ، قائمؔ، دردؔ، مصحفیؔ، آتشؔ، ناسخؔ، غالبؔ، مومنؔ اور حالیؔ کے وسیلے سے اس نے اچھی شاعری کا جو معیار قایم کیا ہے اس کی مثال کسی دوسری صنف سے نہیں دی جا سکتی۔ یہ معیار غزل کی قوت اور کمزوری دونوں کا مظہر بن گیا۔ ایک طرف اس معیار نے ہر عہد میں غزل کی شاعری کو ایک خاص سطح تک پہنچایا تو دوسری طرف یہ اس کے پاؤں کی زنجیر بھی بنا رہا اور کسی بھی عہد کی غزل گوئی اپنے پیش رو شعرا کے اثر سے خود کو محفوظ نہ رکھ سکی۔ یہی وجہ ہے کہ غالبؔ کے ساتھ میرؔ، حالیؔ کے ساتھ غالبؔ، حسرتؔ کے ساتھ مومنؔ اور فراقؔ و فیضؔ کے ساتھ ان کے پیش رو ایک صف اور فطری تسلسل کی لکیر میں شامل دکھائی دیتے ہیں لیکن ان میں کوئی بھی ایک دوسرے کے لیے بالکل اجنبی نہیں ہوتا۔ غزل کی روایت زینہ بہ زینہ ان سب کو ایک ہی داستان کے مختلف ابواب کی شکل میں مرتب کرتی جاتی ہے اور ارتقائے مسلسل کی زنجیر انیسویں صدی کی تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے ساتھ اصلاحی شاعری کے غلغلے، اس کے بعد جوشؔ اور عظمت اللہ خاں کے اعتراضات اور ترقی پسند تحریک سے متاثر اور کبھی کبھی مضروب ہونے کے باوجود ٹوٹتی نہیں۔

ترقی پسند تحریک اور حلقۂ اربابِ ذوق کے قیام کے ساتھ اردو شاعری واضح طور پر ایک ساتھ دو سمتوں میں جاتی ہوئی دکھائی دی۔ ترقی پسند تحریک اپنے دورِ آغاز میں قدیم ادبی تصورات کے پیشِ نظر ویسی ہی جدید اور غلط رو سمجھی گئی اور اسے ویسے ہی تنگ و شبہ کی نظر سے دیکھا اور اس کے خلاف وہی رویہ اختیار کیا گیا جو آج پرانے حلقوں کی طرف سے نئی شاعری کے سلسلے میں اختیار کیا جاتا ہے۔ اس وقت ہیئت اور موضوع کی ہر وہ شکل جو روایتی شاعری کے سانچوں میں سما نہیں سکتی تھی ترقی پسند شاعری سے تعبیر کی گئی اور اس سلسلے میں غلط فہمیاں اس حد تک عام ہوئیں کہ حلقۂ اربابِ ذوق سے تعلق رکھنے والے اور ترقی پسند قائدین کی نظروں میں معتوب شعراء بھی محض اپنے نئے پن کی وجہ سے ترقی پسند سمجھے گئے۔ ترقی پسند تحریک بنیادی طور پر ارضی حقیقتوں اور مجرد حیثیت رکھنے والے تہذیبی مقاصد کی شاعری تھی۔ چوں کہ اس کا منشور فرانس سے ہندوستان لایا گیا تھا اس لیے ہندوستان کی تہذیبی روایتوں اور اس منشور کے درمیان ایشیا اور یورپ کے امتیازات کے علاوہ طبیعی، جغرافیائی اور عمرانی امتیازات کی دیوار بھی حائل رہی۔ اس وقت تک ادب سے دلچسپی رکھنے والے حلقوں میں ایک بین الاقوامی تہذیبی مزاج اور سائنس کی ترقیوں کے باعث رونما ہونے والی وسعتِ فکر و نظر کا احساس عام نہیں ہو سکا تھا۔ یہ صورت حال ہندوستان کی علاقائی زبانوں میں سب سے زیادہ اردو کو درپیش تھی کیوں کہ اردو نے ۱۸۵۷ء کے انقلاب کے بعد انگریزی حکومت کے قیام، انیسویں صدی کی تمام اصلاحی تحریکات اور فکر و فن کے تمام شعبوں میں تہذیب نشاۃ ثانیہ کے فروغ کے باوجود جاگیردارانہ مزاج کے اثرات سے اپنے آپ کو رہا نہیں کیا تھا۔ وہ لوگ جن کے ذہن روشن تھے زندگی کے تمام معاملات میں نئی تہذیب کی روشنیوں کو قبول کرنے کے باوجود خاص طور سے اردو شاعری کے معاملے میں خاصے کٹر اور قدامت پسند تھے۔ مشاعروں اور نشستوں کی روایت، ادب کے تفریحی تصور اور ادب کو اپنے پسندیدہ مذاق کی آسودگی کا ذریعہ سمجھنے کے رجحان نے انھیں شاعری کے معاملے میں بالعموم اپنے عہد سے پیچھے رکھا۔ حلقۂ اربابِ ذوق کی شاعری نفسیاتی،

حسی اور اعصابی الجھنوں نیز ایک گہری، پرپیچ اور کبھی کبھی ناقابلِ فہم داخلیت کی شاعری ہونے کے باعث جس ذہنی ریاضت اور تربیت کی متقاضی تھی اس کا بار اٹھانا شاعری سے عام دلچسپی رکھنے والوں کے لیے آسان نہیں تھا۔ دوسری طرف ترقی پسند تحریک جس ادبی تصور کو عام کرنا چاہتی تھی وہ اخبار اور پریس کی موجودگی میں ثقہ طبیعتوں کو غیر ضروری معلوم ہوتا تھا اور ترقی پسند شاعری کی خارجی اپیل بے رس محسوس ہوتی تھی۔ غزل کے لئے متوازی خطوط پر چلنے والے یہ دونوں رجحانات زیادہ دور تک قابلِ قبول نہیں ہو سکتے تھے۔ حلقۂ اربابِ ذوق کے شعرا کی توجہ بیشتر نظم کی طرف رہی۔ ترقی پسندوں نے غزلیں بھی کہیں اور اس میں شک نہیں کہ فیض، مخدوم، مجروح اور اسی کے ساتھ ساتھ جذبی اور مجاز کی کوششوں سے غزل اپنے حدود میں رہ کر بھی نئی معنویت سے روشناس ہوئی۔ شعری امتناعات کے سلسلے میں کسی بڑی جسارت کا ثبوت ان میں سے کسی نے نہ دیا اور ان کی شاعری کا بیشتر حصہ غزل کے معروف علائم اور شعری پیکروں سے آراستہ رہا، پھر بھی فضا کسی نہ کسی حد تک تبدیل ضرور ہوئی۔ ان شعرا میں صرف فیض نے اپنے بعد کی غزل گوئی پر کچھ اثر ڈالا۔ مخدوم کے لہجے کی غنائیت گہری اور دور رس تھی لیکن اس کی اپیل سماعت کی حدوں سے زیادہ آگے نہ جا سکی۔ مجروح، جذبی اور مجاز کے یہاں احساس اور فکر کی محدودیت کے باعث دوسروں کو اس حد تک متاثر کرنا کہ ان کا رنگِ سخن کوئی نیا معیار بن جائے ممکن نہ ہو سکا۔ میرا جی نے بہت وجد آفریں غزلیں کہیں اور اس میں شک نہیں کہ ان کے ہر شعر پر ان کے مزاج کی انفرادیت کا نشان ثبت ہے لیکن ان کی غزل گوئی روایت نہ بن سکی۔ اس کا سبب شاید یہی تھا کہ میرا جی بجائے خود ایک نئے ادبی مزاج یا طرزِ فکر کا علامیہ تھے جس کی تقسیم شاعری کی مختلف صنفوں کی صورت میں ممکن نہ تھی۔ بیسویں صدی کے کسی دوسرے شاعر نے مقصد اور نظریے کے اشتراک کے بغیر ایسی زبردست خلاقانہ قوت، گہری، وسیع المعنی اور سحر آفریں بصیرت اور ذہنی زرخیزی کا ثبوت نہیں دیا جس کی

مثال میراجی تھے ۔ وہ بیک وقت قدیم بھی تھے اور جدید بھی اور ان کا شعری احساس اور شعور وقت کے تسلسل اور کائنات کے مختلف النوع مظاہر پر قادر ہونے کے باوجود صرف ان کی ذات کا حصہ محسوس ہوتا تھا ۔ ان کی شاعری ارضی صداقتوں اور افادی و اصلاحی مقاصد کے ردعمل کی شکل میں ابھری اور بہت جلد اس نے بجائے خود ایک ایسے عمل کی حیثیت اختیار کر لی جس کی رسائی اشیاء اور موجودات کی اوپری سطح سے گذر کر اندرون تک ہو سکتی تھی ۔ مجموعی طور پر میراجی کے انتحار کا سکوت نئی شاعری کی آواز بن گیا اور نئی شاعری نے تمام صنفوں میں کبھی براہ راست اور زیادہ تر بالواسطہ طور پر میراجی کے شعری رویئے سے بہت گہرا اثر قبول کیا ۔

فراق ، یگانہ اور شاد عارفی کی آوازیں تین مختلف سمتوں اور سطحوں کا پتہ دیتی ہیں ۔ فراق نے ذاتی تجربوں کی رمزیت میں گہرے اور وسیع معانی تلاش کیے ۔ میر کا سادہ ، دلآویز اور غیر رسمی لہجہ اختیار کیا اور پھر اس لہجے کے شیڈس سے اپنی آواز کو سنوارا ۔ یگانہ کی حیثیت تصنع اور تکلف سے آراستہ شعری ماحول میں ایک ناراض ، اکھڑ اور حوصلہ مند بوڑھے کی تھی ۔ شاد عارفی ذاتی محرومیوں کے باعث خستہ و پریشان حال فرد بن کر اپنے معاشرے کو طنز ، تضحیک اور سرزنش کا سزاوار سمجھتے تھے ۔ ان تینوں شعراء کے یہاں اپنی ذات سے والہانہ عقیدت ، اپنے احساس اور شعور کی شدید بصیرت اور انفرادیت کی قوت کا احساس ملتا ہے ۔ شاد عارفی کی فکر کا دائرہ اور علم کی حدیں نسبتاً محدود تھیں اس لیے ان کی شاعری بہ یک وقت شیخی بازی اور فقرے بازی دونوں کی مثال بن گئی ۔ خود ترحمی اور خود تزئینی کی سطح سے بلند ہو کر جہاں کہیں انھوں نے اپنی نظر کو آزاد کیا ہے ، لفظ اور معنی کے خاصے تاب ناک اور نوکیلے پیکر ان کی گرفت میں آئے ہیں ۔ یگانہ کے یہاں ذاتی زندگی میں عزت نفس کے تحفظ کا احساس بہت گہرا تھا ۔ اسی احساس نے ان کے شعری مزاج میں ایک تند و تیز اور سرکش جذبے کی صورت اختیار کر لی جس نے انھیں اس حد تک پہنچا دیا کہ وہ اردو شاعری

کے دو غالب ترین رجحانات یا سرچشموں، غالب اور اقبال کی عظمت کے منکر ہو گئے۔ یہ انکار دراصل غالب اور اقبال کے شعری کمال کے اثبات کا خارجی ردعمل تھا چنانچہ یگانہ کے یہاں ان دونوں کی آوازوں کا سراغ ملتا ہے۔ فراق نے نثر و نظم کے ذریعہ جا بجا میر کے اثرات کا خود اعتراف کیا ہے۔ میر سے قطع نظر ان کی ابتدائی شاعری پر داغ اور امیر اور بعد کے کلام پر قائم، مصحفی اور آتش کے اثرات بھی بہت واضح ہیں۔ ان تینوں شعرا کی اہمیت کا سبب ان کی انفرادیت ہے جو ان کی منتخبہ روایت کے دائروں میں رہ کر بھی اپنے وجود کا احساس دلاتی ہے اور تخلیقی عمل کے خوش نصیب لمحوں میں ایک نئی روایت کی تشکیل کا سامان بھی مہیا کرتی ہے۔

یہاں فطری طور پر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر غالب سے لے کر فراق و فیض تک مختلف ادوار میں غزل نے اپنی روایت کے عناصر کو جذب کرتے ہوئے اپنا سفر جاری رکھا تو نئی غزل کے امتیازات کا تعین کس طرح ہو سکے گا۔ فن اور فکر کی بعض دائمی قدریں ہر عہد کی اچھی شاعری کا خاصہ ہوتی ہیں لیکن چوں کہ اچھی شاعری اور نئی شاعری ہم معنی الفاظ نہیں ہیں اس لیے نئی غزل کے فکری اور فنی امتیازات کیا ہوں گے جو اس کے اور اچھی غزلیہ شاعری کے درمیان ایک حد فاصل قائم کر سکیں؟ نئی شاعری ترقی پسند تحریک کے ردعمل کا پتہ دیتی ہے۔ متعدد ایسے شعرا جو ترقی پسند تحریک کی پیش رو ادبی روایت سے الگ ہو کر اس تحریک میں صرف اس لیے شامل ہوئے تھے کہ یہاں انھیں فکر و احساس کی تازہ کاری کے لئے بہتر فضا ملنے کی توقع تھی، رفتہ رفتہ اس تحریک کے سماجی اور اجتماعی مقاصد اور بڑی حد تک غیر ادبی طریق کار سے دل برداشتہ ہو کر اس سے الگ ہو گئے۔ اس طرح نئی شاعری کی روایت کا آغاز باغیانہ اقدام کی حد تک کم و بیش انھیں خطوط پر ہوا جو ترقی پسند تحریک نے اختیار کیے تھے۔ جو بات ان خطوط کو ایک دوسرے سے مختلف اور آزاد حیثیت عطا کرتی ہے وہ سمتوں کا اختلاف ہے۔

نئی غزل کا نقش اول ناصر کاظمی کی غزلیں ہیں ۔ یہ کہنا شاید غلط نہ ہوگا کہ "برگ نے" کی اشاعت غزل کے ایک نئے طور کا تعارف ہے ۔ ہندوستان میں نئی غزل کا آغاز خلیل الرحمٰن اعظمی کے ساتھ ہوتا ہے ۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کی تربیت جس شعری فضا میں ہوئی اس پر روایت اور ترقی پسندی دونوں کے اثرات خاصے روشن تھے ۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی پسندی سے وابستگی کے زمانے میں بھی ان کی شاعری ماضی بعید کے ان شعرا سے قطع تعلق نہ کر سکی ۔ جو ذہنی اعتبار سے ترقی پسندی سے غیر ہم آہنگ ہونے کے باوجود خود نگری کے اس رجحان کی نمائندگی کرتے تھے جسے کسی بھی عہد کی اچھی شاعری میں اہمیت حاصل رہے گی ۔ میری مراد میر، آتش اور فراق سے ہے ۔ جن کا ادبی مزاج غزل کی عام روایت سے ہم رشتہ ہو کر بھی وجودی اور انفرادی تجربوں کے اظہار کو اولیت دیتا ہے ۔ میر کی دروں بینی اور خود نگری، آتش کی سرشاری اور لب و لہجے کی مردانگی اور فراق کا مدھم اور پرسوز اور کھردرا لیکن مہذب احساس؛ اس تثلیث کی مرکزی معنویت، ذات اور اس کے تناظر میں کائنات کے اسرار و رموز کا احاطہ کرتی ہے ۔ ان تینوں شعرا کے یہاں داخلیت کی آنچ اتنی تیز ہے کہ ہر جذبہ سیال ہو کر پورے وجود پر پھیل جاتا ہے ۔ لیکن جس طرح میر، آتش اور فراق کے حقیقی مزاج کو سمجھنے کے لیے ان کی شاعری کے مجموعی تاثر میں ان کے انفرادی لہجے کی دریافت ضروری ہے، اسی طرح خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزلیہ شاعری میں بھی نئی غزل کے عناصر کی پہچان کے لیے انتخاب اور امتیاز کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے ۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزل اپنے ابتدائی دور میں میر اور آتش کے علاوہ غزل کی مروجہ روایت سے بھی متاثر تھی ۔ غالب اور فراق کی ابتدائی شاعری میں بھی ان کے انفرادی احساس اور وجدان کا رنگ نہ ہونے کے برابر تھا لیکن جس طرح محض سنگ بنیاد کی روشنی میں اس پر قایم ہونے والی دیوار کی قامت کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا اسی طرح ان کی شاعری کے ابتدائی دور میں نمو پذیر رجحانات سے ان کے مکمل ادبی کردار کا تعین ممکن نہیں ۔ غزل کے فارم کی حد بندیاں، علائم اور لفظیات

کے محدود دائرے اور اشارے وکنائے کی زبان کے حدود کسی بھی نئے غزل گو کی خلاقانہ جسارت پر کئی احتسابات عائد کرتے ہیں۔ شعری عمل کی پہلی منزل پر موزونی طبع کا امتحان درپیش ہوتا ہے۔ جب یہ موزونی مزاج کا جزو بن جاتی ہے تو اس کی اہمیت کا احساس بھی زائل ہو جاتا ہے لیکن خود اعتمادی کے اس مقام تک پہنچنے کے لیے فکری و ذہنی ریاضت کی ایک مدت ضرور درکار ہوتی ہے۔ یہ ریاضت ایک خارجی، بیرونی اور منطقی عمل ہے جس کا شعر کے باطن اور اس کی داخلی منطق سے صرف اتنا علاقہ ہے کہ یہ غیر مرئی حسی تجربوں کو مشہود یا محسوس پیکر عطا کرتی ہے۔ گزشتہ صفحات میں فراق کے حوالے سے جو اشعار نقل کیے گئے ہیں ان سے بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ شعر گوئی کے ابتدائی زمانے میں ان کا کلام چند ایسے جذبات کے منظوم اظہار سے مختلف نہیں تھا جو غزل کی شریعت میں ان دنوں لازمے کی حیثیت رکھتے تھے۔ آج جب ہم ان اشعار پر نظر ڈالتے ہیں تو ان کا تاثر ہمارے احساس یا شعور کے لیے کوئی اپیل نہیں رکھتا۔ ان کے زمانی پس منظر میں یہی اشعار بے رنگ اور بے جان ہونے کے باوجود ایک عمومیت زدہ وجود رکھتے ہیں۔ انحراف سے پہلے اکتساب کی منزل آتی ہے۔ اکتساب بہر صورت ایک خارجی عمل ہے اور جب تک انفرادی مزاج کے جزو لازم کی حیثیت سے اس میں مدغم نہ ہو جائے اس کی ہیئت اور معنویت مصنوعی نیز حسی شدت اور وفور سے عاری حقیقت کی ہوتی ہے۔ خلیل الرحمن اعظمی کی ابتدائی شاعری میں ایسی مثالوں کا مل جانا فطری ہے۔ جن میں ان کی انفرادیت کے خال وخط نمایاں نہیں بلکہ ان کی روایت میں اس طرح پیوست ہیں کہ انھیں الگ کرنا بھی محال ہے۔ پھر ان کی نظر فراق، یگانہ اور شاد عارفی کے REJECTIONS، میراجی اور حلقۂ ارباب ذوق کی دروں بینی اور ترقی پسند تحریک کے شور اور شکست پر پڑی۔ دراصل شعری روایت کی یہی منزل بڑی روایتی شاعری، اچھی روایتی شاعری، ترقی پسند شاعری اور نئی شاعری کے امتیازی اوصاف کی نشان دہی کا پہلا نقش ثبت کرتی ہے۔ شعور، اجتماعی لاشعور، وراثت، بیرونی جبر اور تخلیقی

عمل کی داخلی پیچیدگیاں، مقصد اور زندگی کی لایعنیت کا تصادم، قدامت پسند معاشرے اور سائنسی و صنعتی تہذیب کے باہمی تنازعات، ان تمام مسائل پر یہیں سے باقاعدہ غور و فکر کا سلسلہ شروع ہوا۔ ۱۹۴۷ء کے فسادات کی شب گزیدہ سحر نے کئی اوہام کے اصنام خیالی کو ریزہ ریزہ دیکھا۔ پاکستان میں ناصر کاظمی نے ہجرت کے المیے، وطن میں بے وطنی کے تجربے، ایک مٹتی ہوئی دل آویز تہذیب کے ماتم اور خوف، ویرانی اور پرشور سناٹے سے گراں بار فضا کو ملا جلا کر اس دنیا کی تشکیل کی جو ان کے احساس میں موجود اور آنکھوں سے اوجھل تھی۔ اجتماعی جرائم میں ایک حساس اجنبی کا جبریہ اشتراک اور ردعمل کی شکل میں ابھرنے والی ذاتی محرومی، ناکامی اور لاحاصلی کا درد انھیں میر صاحب کے درد سے مماثل نظر آیا جنھوں نے شہاں کی آنکھوں میں پھرتی ہوئی سلائیوں کی اذیت اور گرد و پیش کی خوں آشام فضا سے مغائرت کے باوجود اس کا کرب ذاتی المیے کی حیثیت سے قبول کیا تھا۔ آفاق کی کارگہ شیشہ گری کی نزاکت، دونوں ہاتھوں میں سنبھالی ہوئی دستار کی بے حرمتی کے اندیشے، پورب کے ساکنوں میں ایک عظیم المرتبت تہذیبی مرکز کے مقہور اور مغرور اجنبی کی تنہائی کے احساس نے میر کو جس لازوال اور بیکراں سکوت سے آشنا کیا وہی ان کی آواز کا خمیر ہے۔ ناصر کاظمی کی آواز کے حسیاتی محرکات بھی اسی خمیر سے ہم آہنگ ہیں۔ اسی لیے ان کی آواز میں میر کی ہم صفیری کے باوجود وہ فرق بھی دکھائی دیتا ہے جو ایک ہی المیے سے دوچار دو افراد کے مابین ذات اور ذات کے مابین فرق سے پیدا ہوتا ہے۔ ہندوستان کی اردو شاعری میں اسی موڑ پر مختلف البنیاد عناصر کی آمیزش ہوئی۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کی شاعری ایک کلچر اور اس کی قدروں کے زوال کے بعد کسی نوزائیدہ تہذیبی قدر کی ترجمانی یا اجڑے ہوئے کلچر کا نوحہ یا محرومی کے احساس کو زائل کرنے کے لیے کسی سیاسی اور تہذیبی انقلاب کا نقیب بننے کے بجائے ایک بے کلچر معاشرے میں ایک فرد کی آواز بن گئی۔ وہ بہت جلد میر کے اثر سے آزاد ہو گئے کیونکہ میر ایک منتشر اور محصور تہذیبی فضا سے الگ ہو کر بھی شعری رویے اور انفرادی تجربے کے

اعتبار سے ایک منظم اور بامعنی معاشرے کے فرد تھے جس کی ترتیب و تہذیب حالات کی تلخیوں سے متاثر ہو کر بھی بعض اصولوں پر قایم تھی ۔ اس کے برعکس خلیل الرحمن اعظمی کی غزل گوئی جس مقام پر ہندوستان کی نئی غزل کا حرفِ اولیں بنتی ہے وہاں زندگی کے تمام اصول، نظریے، بیرونی رشتے اور معتقدات ہمارے عہد کے تہذیبی افلاس اور پراگندگی کی زد میں آکر ساتھ چھوڑ دیتے ہیں۔ یہیں سے ان کی شاعری میر کے طرزِ فکر اور ترقی پسند تحریک کے ادعائی زاویۂ نظر دونوں سے الگ ہو کر ان کے باطن سے ایک براہِ راست اور قایم بالذات رشتہ استوار کرتی ہے[1]۔ زندگی کی رفتار، اس کے شور شرابے اور بے معنویت کے سیل کی زد میں فرد کی بے چارگی اور ذات کے تحفظ کے مسائل اس شکل میں اس سے پہلے کبھی نہ ابھرے تھے۔ متصوفانہ شاعری میں انسان اور کائنات کے

[1] ابھی یہ مضمون نامکمل تھا کہ ایک معاصر سہ ماہی میں "نئی شاعری ـــــ نئی تنقید" کے نام سے ایک مضمون نظر سے گزرا۔ صاحبِ مضمون نے ایک مضمون کے حوالے سے ہندوستان میں نئی غزل کے آغاز کے سلسلے پر بھی اظہارِ خیال کیا ہے اور وہی رویہ اختیار کیا ہے جو ذہنی تعصبات میں الجھنے کے باعث تنقید کو سنجیدہ، بامعنی اور بصیرت افروز بنانے کے بجائے طنز و تشنیع اور غم و غصہ کے اظہار کی دستاویز بنا دیتا ہے۔ صاحبِ مضمون نے یہ وضاحت کرنے کے بجائے کہ ہندوستان میں نئی غزل کا نقطۂ آغاز کیا ہے اور کس شاعر کے یہاں روایت اور نئی شاعری کی درمیانی کڑی کا سراغ ملتا ہے، اپنے مضمون میں صرف اتنا کہنے پر قناعت کی ہے کہ خلیل الرحمن اعظمی کے چند اشعار میں جنھیں وہ زیرِ بحث لاتے ہیں الفاظ کے تخلیقی استعمال کا سلیقہ بھی نہیں ملتا اس لیے انھیں جدید غزل کا بانی قرار دینا غلط ہے۔ انھوں نے جس مضمون کی بنیاد پر سوالات اٹھائے ہیں اس میں خود یہ وضاحت کر دی گئی ہے کہ اس وقت جب پورے برصغیر میں نئی غزل باقاعدہ وجود میں نہیں آئی تھی جب ابن انشا "دو ایک برس میں تیس ہمارا سن ہو گا" کہہ کر گزرتی ہوئی زندگی کو انتظارین کی روک لگا کر روکنے کی کوشش کر رہے تھے خلیل الرحمن اعظمی کی غزل کچھ اس قسم کی تھی:

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۲۵ پر)

مظاہر کے درمیانی روابط کا جو ادراک ملتا ہے اور جس کا عکس میرؔ، غالبؔ اور آتشؔ سب کے یہاں دکھائی دیتا ہے دراصل ایک وسیع اور شش جہت خواب کی بنیادوں پر قائم تھا۔ ترقی پسند تحریک نے شاعری کو خوابِ محض یا مجہول اور غیر متحرک زندگی کے جال سے رہا کر کے

(ص ۲۴ کا بقیہ حاشیہ)

ایسی راتیں بھی ہم پہ گزری ہیں — تیرے پہلو میں تیری یاد آئی

متاعِ دردمنداں اور کیا اس دشتِ غربت میں — نگاہِ مہرباں اک بار جو آئی تھی سمجھانے

وغیرہ وغیرہ۔ محولہ بالا اقتباس میں یہ بات کہیں نہیں کہی گئی کہ انھیں اشعار کی بنیاد پر خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزل گوئی نئی غزل کا سنگِ بنیاد قرار پاتی ہے بلکہ یہ بھی واضح کر دیا گیا ہے کہ "ان اشعار پر جدید کا اطلاق نہیں ہو سکتا"۔ لیکن "نئی شاعری ـــ نئی تنقید" کے مصنف نے خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزل گوئی کے بارے میں ایک رائے کی تردید سے زیادہ خلیل الرحمٰن اعظمی کو اپنی تنقید کا ہدف بنایا ہے اور اس سلسلے میں چند ایسے اشعار ڈھونڈ لائے ہیں جن میں ان کے خیال کے مطابق زبان و بیان کی خامیاں اور فرسودگی ملتی ہے۔ انھوں نے تین اشعار نقل کیے ہیں جن میں پہلا شعر یقیناً معمولی ہے اور ایسے معمولی اشعار میرؔ، غالبؔ، اقبالؔ، فراقؔ، فیضؔ اور اس عہد کے تمام شاعروں کے یہاں کثرت سے مل جائیں گے۔ اس موقع پر یہ سوال اٹھتا ہے کہ "بانگِ درا" میں داغ کے رنگ کی غزلوں کو دیکھ کر کیا اقبالؔ کے شعری مزاج اور حیثیت کا تعین کرنا مخلصانہ ادبی تنقید، دیانت اور خوش مذاقی کے مترادف ہوگا؟

نہ آتے ہمیں اس میں تکرار کیا تھی — مگر وعدہ کرتے ہوئے عار کیا تھی

جیسے اشعار میں کیا اس اقبالؔ کی دریافت ممکن ہے جسے نئی حسیت کے ایک پیش رو کی حیثیت دی جاتی ہے۔

صاحبِ مضمون نے دوسرے شعر کے بارے میں الگ سے کوئی بات نہیں کہی۔ البتہ تیسرے شعر

ہمیں نہ جانو فقط ڈوبتا ہوا لمحہ — ہمارے بعد اندھیرا نہیں اجالا ہے

کے بارے میں یہ کہہ کر کہ "مجھے کچھ نہیں کہنا ہے" ظہیر کاشمیری کا ایک شعر نقل کیا ہے:

اے مجرد حقیقتوں کے بالمقابل لانے کی کوشش کی اور اس میں شک نہیں کہ یہ رویہ اپنے پس منظر میں زیادہ تیقیقی، فعال اور زندہ سچائیوں سے قریب تر ہے لیکن ایک تو یہ کہ اس رویّے کے رشتے ادب کی قایم بالذات صداقت سے زیادہ اپنے عہد کے سیاسی اور معاشرتی و معاشی مسائل سے مربوط تھے، دوسرے یہ کہ اس حقیقت پسندی کا سرچشمہ آزاد بصیرت کے بجائے ایک متعین اور منضبط سیاسی منشور تھا جس کا منتہا یہ تھا کہ ایک مخصوص معاشی اور تہذیبی سماج کی تشکیل کی جائے۔ یہ رویہ سماجی اعتبار سے خواہ کتنا ہی اہم اور کارکشا کیوں نہ ہو، لیکن ادبی

(حشّۂ ۲۵ کا بقیہ حاشیہ)

ہمیں خبر ہے کہ ہم ہیں چراغ آخرِ شب ہمارے بعد اندھیرا نہیں اجالا ہے

صاحبِ مضمون نے یہ بھی واضح کر دیا ہے کہ "ظہیر کاشمیری کا شعر تقریباً ۱۰ سال پہلے کہا گیا تھا اور خلیل الرحمن اعظمی کے شعر کی عمر ڈیڑھ دو سال سے زائد نہیں۔"

مجھے اس سے بحث نہیں کہ صاحبِ مضمون نے ایسا سہواً کیا ہے یا ارادۃً بہرحال خلیل الرحمن اعظمی کا متذکرہ بالا شعر میں نے جن رسائل میں بھی دیکھا حسبِ ذیل دیکھا:

ہمیں نہ جانو فقط ڈوبتا ہوا لمحہ ہمیں یقیں ہے کہ ہم ہی نشانِ فردا ہیں

(جس غزل میں یہ شعر شامل ہے گفتگو بمبئی کے علاوہ دوسرے رسائل میں بھی چھپی تھی۔ "ادبی تبصرے" دہلی میں اس غزل پر تبصرہ بھی شایع ہوا تھا۔)

صاحبِ مضمون نے سہواً یا ارادۃً اس شعر کو غلط نقل کیا ہے۔ ایسی غلطیاں اگر اس وقت اختراع کی جائیں جب کوئی شخص پہلے ہی سے موردِ الزام ٹھہرایا جا رہا ہو تو ان کی تہہ میں ادبی تنقید کی متانت کے بجائے خالصۃً ذہنی اور انفرادی تعصبات کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ یہی تعصبات ادب اور صحافت کے درمیان خطِ فاصل کھینچتے ہیں اور ان کے ساتھ دیانت دار ادبی تجزیہ و تفہیم تو دور کی بات ہے، غلط معلومات عام کرنے یا حقائق کو اپنے طور پر توڑ مروڑ کر پیش کرنے کا رجحان بھی فروغ پاتا ہے۔ اسی طرزِ تنقید کی مذمت کرتے ہوئے ایلیٹ نے لکھا تھا کہ دیانتدارانہ تنقید شاعر کے بجائے شاعری پر مرکوز ہوتی ہے۔

تصور کی حیثیت سے بہت جلد خام اور ناقص ثابت ہوا۔ "نیا عہد نامہ" کے پیش لفظ میں خلیل الرحمٰن اعظمی نے خاصی تفصیل کے ساتھ اپنے اس ذہنی سفر کی روداد بیان کی ہے جو روایت اور ترقی پسندی سے گزر کر عصری استفسارات اور ہمارے عہد کی ذہنی و جذباتی کشمکش، اضطراب اور جستجو سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ اختر الایمان، وحید اختر، باقر مہدی، عمیق حنفی، قاضی سلیم، شہاب جعفری، شاذ تمکنت، عزیز قیسی، بلراج کومل ان سب کے یہاں تبدیلی کی وہ فضا ملتی ہے جس کا ایک سرا ترقی پسند تحریک سے اور دوسرا نئی شاعری کے اساسی پہلوؤں سے مربوط ہے۔ بزرگ ادیبوں میں فراق گورکھپوری، آل احمد سرورؔ اور شاعری کی حد تک سردار جعفری، مخدوم اور احمد ندیم قاسمی کے یہاں بھی معینہ نتائج تک لے جانے والی شاعری سے نا آسودگی اور انحراف کا عنصر نمایاں ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کی شاعری کے دوسرے دور، یعنی ترقی پسند تحریک سے علاحدگی اور قطع روابط کے بعد کی غزلوں میں سب سے پہلے وہ فضا نمودار ہوئی جو قصیدے کے گریز سے مماثل ہے۔ یعنی یہ کہ جس کا ایک سرا اپنی روایت (تشبیب) سے منسلک ہے اور دوسرا نئی شاعری اور نئی شاعری کے توسط سے ادب میں متعارف ہونے والی نئی زندگی کی بنیادوں سے مربوط ہے۔ یہیں سے ہندوستان میں نئی غزل کی زبان اور اس کے داخلی لہجے میں بھی تبدیلی کا آغاز ہوتا ہے۔ اردو غزل میں مقبول عام روایتوں کا بار کم ہوتا ہے اور برس ہا برس کے استعمال سے مضمحل لفظی اور حسّی پیکروں میں نئے خون اور نئی معنویت کی گردش کا احساس ہوتا ہے۔ انتشار، بے ترتیبی اور اصوات و الفاظ اور احساسات کی سطح پر بے ربط تاثر پیدا کرنے والی غزلیہ شاعری کی جگہ اب ان کی غزلوں میں ایک مکمل، مترتب اور

؎ اس فرق کو ملحوظ رکھنا بھی ضروری ہے کہ فراق صاحب کے یہاں ترقی پسند تحریک سے برگشتگی نے اردو غزل کی قدیم روایت کی طرف مراجعت کی شکل اختیار کر لی جب کہ سرور صاحب کے مضامین میں ان تبدیلیوں کے نشانات ملتے ہیں جو ترقی پسند تحریک کے بعد عالمی سطح پر نئے تہذیبی افکار اور پہلے سے زیادہ پر پیچ لیکن بامعنی فنی اور فکری میلانات کی اساس بنیں۔

مرکز ذہنی ماحول کی حدیں قایم ہوتی ہیں :

قفسِ رنگ سے نکلی تو ٹھکانہ نہ ملا
بوئے گل جب سے اڑی اور بھی بے حال رہی

زندگی تیرے لیے سب کو خفا ہم نے کیا
اپنی قسمت ہے کہ اب تو بھی خفا ہم سے ہوئی

سر اٹھانے کا بھلا اور کسے یارا تھا
بس ترے شہر میں یہ رسم ادا ہم سے ہوئی

بارہستی تو اٹھا، اٹھ نہ سکا دستِ سوال
مرتے مرتے نہ کبھی کوئی دعا ہم سے ہوئی

کچھ دنوں ساتھ لگی تھی ہمیں تنہا پاکر
کتنی شرمندہ مگر موجِ بلا ہم سے ہوئی

وادیِ غم میں مجھے دیر تک آواز نہ دے
وادیِ غم کے سوا میرے پتے اور بھی ہیں

ٹھنڈی ٹھنڈی سی، مگر غم سے ہے بھرپور ہوا
کئی بادل مری آنکھوں سے پرے اور بھی ہیں

شب گذشتہ بہت تیز چل رہی تھی ہوا
صدا تو دی پہ کہاں تک تمھیں صدا دیتے

بھلا ہوا کہ کوئی اور مل گیا تم سا
وگرنہ ہم بھی کسی دن تمھیں بھلا دیتے

بارہا سوچا کہ اے کاش نہ آنکھیں ہوتیں
بارہا سامنے آنکھوں کے وہ منظر آیا

زندگی چھوڑنے آئی مجھے دروازے تک
رات کے پچھلے پہر میں جو کبھی گھر آیا

تیری دیوار کا سایہ نہ خفا ہو مجھ سے
راہ چلتے یوں ہی کچھ دیر کو آ بیٹھا تھا

اے شبِ غم مجھے خوابوں میں سہی، دکھلا دے
میرا سورج تری وادی میں کہیں ڈوبا تھا

میں ڈھونڈنے چلا ہوں جو خود اپنے آپ کو
تہمت یہ مجھ پہ ہے کہ بہت خود نما ہوں میں

جب نیند آگئی ہو صدائے جرس کو بھی — میری خطا یہی ہے کہ کیوں جاگتا ہوں میں
اے عمرِ رفتہ! میں تجھے پہچانتا نہیں — اب مجھ کو بھول جا کہ بہت بے وفا ہوں میں

سوتے سوتے چونک پڑے ہم، خواب میں ہم نے کیا دیکھا
جو خود ہم کو ڈھونڈ رہا ہو ایسا اک رستہ دیکھا
دور سے اک پرچھائیں دیکھی، اپنے سے ملتی جلتی
پاس سے اپنے چہرے میں بھی اور کوئی چہرا دیکھا
رات وہی پھر بات ہوئی نا، ہم کو نیند نہیں آئی
اپنی روح کے سناٹے میں شور سا اک اٹھتا دیکھا

ابلتے دیکھی ہے سورج سے میں نے تاریکی — نہ راس آئے گی یہ صبحِ زرنگار مجھے

عمر بھر مصروف ہیں مرنے کی تیاری میں لوگ — ایک دن کے جشن کا ہوتا ہے کتنا اہتمام

وہ لوگ اب کہاں ہیں وہ چہرے کدھر گئے — اے شہرِ حسن کس کی تجھے بد دعا لگی
سائے سے کچھ قریب سے ہو کر گذر گئے — پچھلے پہر کو آنکھ ابھی تھی ذرا لگی
بس اک حسین کا نہیں ملتا کہیں سراغ — یوں ہر زمیں یہاں کی ہمیں کربلا لگی

ان اشعار میں خلاقانہ جسارت اور باغیانہ حوصلہ مندی کا وہ انداز نہیں ملتا جو اینٹی غزل کا طرۂ امتیاز ہے۔ ان میں وہ شعری کرتب اور لسانی داؤں پیچ بھی بروئے کار نہیں لائے گئے ہیں جن کا حوالہ بعض لوگوں کے نزدیک نئی غزل کے ساتھ ضروری ہے۔ دھواں، آسیب، کھنڈر، دشت، ریت، سایہ، ہوا، شہر، جنگل، پیاس، بادل جیسے الفاظ جنھیں مقلدانہ نئی

شاعری میں ناگزیر لفظی و معنوی علائم کی حیثیت حاصل ہے۔ متذکرہ اشعار میں اپنے مخصوص اور متعین اصطلاحی معنوں میں کہیں استعمال نہیں ہوئے۔ ان کا مجموعی آہنگ اچھی غزل کے مروجہ آہنگ کے ساتھ بے جوڑ نہیں دکھائی دیتا لیکن ان سے احساس و ادراک کی جو شعاعیں پھوٹتی ہیں اور اجتماعی زندگی کے رد عمل کی شکل میں ابھرنے والے جن وجودی تجربوں کی فضا خلق ہوتی ہے وہ ہمارے عہد کی فضا ہے۔ انسانی تہذیب کے ارتقار کی ابتدائی منزلوں سے اب تک کوئی بھی عہد فنون لطیفہ کی شکل میں یکسر نئے موضوعات کے ساتھ ہمارے سامنے نہیں آیا۔ موضوعات کی اہمیت، ان کا درجہ اور تناسب، ان کی اپیل اور ان کے آئینے میں منعکس ہونے والے ذہنی جذباتی، عقلی اور وجدانی رویے انھیں رنگا رنگی اور تازگی عطا کرتے ہیں۔ مختلف سیاسی، تہذیبی، مادی اور معاشی حالات کے تحت جو صداقتیں مختلف شکلوں میں ظاہر ہوتی ہیں وہ مجرد ہیئت کے ساتھ ادب یا فن کے دائروں میں جگہ نہیں پاتیں۔ اس کے لیے انھیں فن کار کے شعور سے اس کے جذبے تک اور پھر جذبے کی وساطت سے احساس کی اس منزل تک جہاں اس کی ذات اور احساس کے درمیان کوئی حجاب نہ ہو، پہنچنا پڑتا ہے۔ اسی منزل پر خون جگر معجزۂ فن کی نمود کا وسیلہ بنتا ہے۔ اوپر جو اشعار نقل کیے گئے ہیں ان سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ایک عام شعری روایت کس طرح ایک انفرادی تخلیقی تجربے کا جزو بنتی ہے۔ ان اشعار میں رفتگاں کی آوازوں کا سراغ ملتا ہے لیکن لمحہ بہ لمحہ معدوم ہوتا ہوا۔ ناصر کاظمی، احمد مشتاق، شہزاد احمد، ابن انشا، سلیم احمد، ظفر اقبال، منیر نیازی اور ان کے بعد شہریار، ساقی فاروقی، شکیب جلالی سے لے کر عدیم ہاشمی تک کے یہاں ماضی کے فنی تصورات، غزل کی مجبوریوں میں گھری ہوئی آزادی کے مانوس مظاہر اور غزل کی مروجہ زبان میں صرف اپنی بات کہنے کا انداز ملتا ہے۔ کبھی کبھی روایت کی لے اتنی تیز بھی ہو جاتی ہے کہ نئے غزل گو کا لہجہ دبتا ہوا محسوس ہوتا ہے:

زندگی نے ہاتھ سے خنجر نہ رکھا ایک پل　　　ہم قتیل غمزہ و ناز بتاں ہوتے رہے

(زبیر رضوی)

یا تیرے علاوہ بھی کسی شے کی طلب ہے
یا اپنی محبت پہ بھروسہ نہیں ہم کو
(شہریار)

ہیں ختم اہلِ درد پہ یہ وضع داریاں
جس موڑ پر ملے تھے اسی پر جدا ہوئے
(شہریار)

وہ دوستی تو خیر اب نصیب دشمناں ہوئی
وہ چھوٹی چھوٹی رنجشوں کا لطف بھی چلا گیا
(ناصر کاظمی)

یہ کیا کہ ایک طور سے گذرے تمام عمر
جی چاہتا ہے اب کوئی تیرے سوا بھی ہو
(ناصر کاظمی)

جانے کس عالم میں تو بچھڑا کہ ہے تیرے بغیر
آج تک ہر نقش فریادی مری تحریر کا
(احمد فراز)

داغ ہے اس کے نہ ہونے سے دلوں میں اب تک
اڑ گیا مثلِ صبا، گُل کی حقیقت دیکھو
(منیر نیازی)

اے صبا آ کہ دکھائیں تجھے وہ گل جس نے
باتوں ہی باتوں میں گلزار کھلا رکھا ہے
(سلیم احمد)

ظلم کرتے ہو مگر اف نہیں کرنے دیتے
تم سے اچھے کہ تڑپنے تو دیا کرتے تھے
(شہزاد احمد)

آخر کار ہوئے تیری رضا کے پابند
ہم کہ ہر بات پہ اصرار کیا کرتے تھے
(شہزاد احمد)

کبھی حرم میں ہے کافر تو دیر میں مومن
نہ جانے کیا! دلِ دیوانہ تیرا مذہب ہے
(عمیق حنفی)

وحشت آمادہ رسوائی ہے بے خوفِ جہاں
ضبط کا ہے یہ تقاضہ کہ تماشہ نہ بنے
(وحید اختر)

گھر اپنا تو بھولی ہی تھی آشفتگیِ دل — خود رفتہ کو اب در بھی ترا یاد نہیں ہے

(وحید اختر)

وہ تجلی کی شعاعیں تھیں کہ جلتے ہوئے تیر — آئنے ٹوٹ گئے آئینہ بردار گرے

(شکیب جلالی)

مثال ایسی ہے اس دورِ خرد کے ہوش مندوں کی — نہ ہو دامن میں ذرہ اور صحرا نام ہو جائے

(شکیب جلالی)

مفہوم نوائے راز کیا تھا — آوازِ شکستِ ساز کیا ہے

(شہاب جعفری)

میں رقص کرتا رہا ساری عمر وحشت میں — ہزار حلقۂ زنجیر بام و در میں رہا

(ساقی فاروقی)

کچھ تو سراغ مل سکے موسم دردِ ہجر کا — سنگ جمالِ یار پر نقش کوئی بنائیے

(احمد مشتاق)

یہ سب تری مہکی ہوئی زلفوں کا کرم ہے — اک سانس میں اک عمر کا دکھ بھول گیا ہوں

(محمد علوی)

پھر صبا سوئے چمن آنے لگی — بوئے گل زنجیر پہنانے لگی

(محمد علوی)

کچھ آبلہ پا سے فروزاں ہے رہِ زیست — کچھ روشنیٔ شمعِ یقیں ہے مرے دل میں

(ظفر اقبال)

اصنام سے دیرینہ تعلق کی بدولت — میں کفر کا، ہر دور میں ایمان رہا ہوں

(سلیمان اریب)

دامنِ یار پہ حق اپنا جتایا نہ کبھی — اشک امڈے بھی تو پلکوں میں چھپائے ہم نے

(سلیمان اریب)

جیسے پہلوئے طرب میں کوئی نشتر رکھ دے — آج تک یاد ہے تیری نگہِ یاس مجھے
(شاذ تمکنت)

جامِ خوش رنگ تہی ہے، مجھے معلوم نہ تھا — اپنی ٹوٹی ہوئی توبہ پہ ہنسی آئی ہے
(شاذ تمکنت)

راہِ وفا دشوار بہت تھی، تم کیوں میرے ساتھ آئے — پھول سا چہرہ کمھلایا اور رنگِ حنا پامال ہوا
(اطہر نفیس)

ان سے پیمانِ وفا جن سے تعلق نہ لگن — ہم نے کیا کیا نہ کیے تجھ کو بھلانے کے جتن
(محمود ایاز)

اندھیرے میں بڑی ہی روشنی ہو — اگر پلکوں پہ تارے جھلملائیں
(پرکاش فکری)

جب اس گل رو کے دامن کی بات چھڑی مستانوں میں — ساغر ساغر کلیاں مہکیں پھول کھلے پیمانوں میں
(بال کرشن اشک)

خوشی کلی نہ بنی غم میں بے کلی نہ رہی — کبھی کبھی تو کہیں کوئی روشنی نہ رہی
(نہ فاضلی)

خوشبوئے زلفِ یار کی مے پی کے آئی ہے — بادِ صبا یونہی تو نہیں لڑکھڑائی ہے
جس کی گلی میں جان بچانا محال ہے — اس کی گلی میں جانے کی پھر دھن سمائی ہے
عادل کسی کی چشمِ غزالیں میں اشکِ غم — یوں لگ رہا ہے جیسے قیامت ہی آئی ہے
(عادل منصوری)

قریب تھا کہ میں کارِ جنوں سے باز آؤں — کھنچی خیال میں تصویر کو کہن کیا کیا
(عبید اللہ علیم)

ان کا خیال ہر طرف، ان کا جمال ہر طرف
حیرتِ جلوہ روبرو، دستِ سوال ہر طرف
(شمس الرحمٰن فاروقی)

مشکل پسندیوں سے طبیعت جو خوش ہوئی
دشواریوں کو حیلۂ آسان مل گیا
(حسن نعیم)

اب چراغوں کی ضرورت بھی نہیں
چاند اس دل میں چھپا ہو جیسے
(بشیر بدر)

اوپر جو اشعار میں نے نقل کیے ہیں وہ سب کے سب ہمارے عہد کی غزلوں سے لیے گئے ہیں۔ ان میں سے بیشتر کی شاعری کے بارے میں دو رائیں نہیں ہیں اور عام طور پر انھیں نئی شعری روایت سے منسوب کیا جاتا ہے۔ طوالت کے خیال سے میں نے مثالیں اور زیادہ نہیں جمع کیں ورنہ ہمارے عہد کے تقریباً سبھی نئے غزل گویوں کے یہاں اس رنگ کے دائرے میں آنے والے اشعار بآسانی مل جائیں گے۔ ظفر اقبال کے "آبِ رواں" اور ناصر کاظمی کے "برگِ نے" میں ایسی غزلیں بھی مل جائیں گی جن کا مجموعی تاثر محولہ بالا اشعار کی فضا سے قریب ہوگا۔ ان اشعار میں لفظوں، مرکبات، علائم، استعاروں اور کنایوں سے قطع نظر خیال اور جذبے کی بھی وہی بنیادیں اور سطحیں ملتی ہیں جو اردو غزل کی روایت میں عام ہیں۔ ان میں کہیں کہیں شاعر کی انفرادیت روایتی آب و رنگ پر اس طرح غالب آگئی ہے کہ اس کا ذاتی احساس لفظوں اور علائم کی فرسودگی کے باوجود اپنی زمین میں جذب نہیں ہو سکا ہے لیکن بیشتر اشعار اپنی روایت کی سطح سے بلند ہوتے ہوئے نہیں دکھائی دیتے۔ تغیر پذیر فکری اور فنی میلانات کی فضا میں سرتاپا مختلف آہنگ اور احساس کی تعمیر ممکن بھی نہیں۔ اوپر جن شعرا کے حوالے دیے گئے ان میں سے بیشتر نے آگے چل کر اپنی روایت اور ذاتی تخلیقی عمل کے درمیان ایک فاصلے کا احساس دلایا اور ایسے شعر بھی کہے جو خود ان کے ابتدائی شعری مزاج سے بہت زیادہ مطابقت

نہیں رکھتے ۔ ایسا ہونا بھی بالکل فطری ہے کیوں کہ جیسے جیسے نئے محرکات اور نامانوس حقایق تجربے کا معمول بنتے جاتے ہیں ان کے انوکھے پن کے رد عمل سے ابھرنے والی استعجابی کیفیت کم ہوتی جاتی ہے ۔ آج غزل کی خارجی اور داخلی ہیئت میں ایسی تبدیلیاں آچکی ہیں کہ ماضی بعید کی روایت کا کوئی سرا کبھی کبھی اس سے وابستہ ہوتا ہوا نظر نہیں آتا۔ اس کا سبب یہ ہے کہ نسبتاً کم عمر شعرا نے ظفر اقبال، شکیب جلالی یا احمد مشتاق کے جن معیاروں کو اپنے لیے نمونہ بنایا وہ تجربوں کی ایک طویل شاہراہ سے گذر کر ایک توانا اور مستحکم معیار کی حیثیت اختیار کر چکے تھے ۔ خام اور ناپختہ اذہان نے تربیت اور ریاضت کی ایک لازمی حد کو عبور کیے بغیر تقلید کی جس روش کو اختیار کیا ہے اس کے نتائج بظاہر تو دلچسپ شگفتہ اور غیر رسمی معلوم ہوتے ہیں لیکن اس موقع پر مارسل پروست کے یہ جملے بھی یاد رکھنے کی چیز ہیں :

> "اگر ہمارے بارے میں ہر شخص یہ کہہ رہا ہے کہ ایسے ذہین لوگ کبھی پیدا نہیں ہوئے تو اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ انداز بیان کے کچھ ایسے طرز ہیں جو متعدی ہیں اور جنھیں ایک صحافی، جس میں ذرا بھی صلاحیت ہے، چند سال میں سیکھ سکتا ہے، بالکل ایسے جیسے کسبی اپنے پیشے کو سیکھ لیتی ہے۔"

(ترجمہ جمیل جالبی، نیا دور، کراچی، شمارہ ۱۱، ص ۵۵)

ترقی پسند تحریک کے زمانۂ عروج میں بھی مقصد سے والہانہ دل بستگی اور نظم میں ہیئت و فکر کے مختلف النوع تجربوں کی کورانہ تقلید نے غزل کے لفظی پیکر اور معنوی فضا کو بری طرح متاثر کیا تھا۔ غزل کی روایت نئی ہو یا پرانی مشرقی شاعری کے چند ناگزیر فنی تقاضوں سے الگ کر کے قایم نہیں رکھی جا سکتی ۔ اس کی ساخت اور اختصار اس کا عیب بھی ہے اور حسن بھی ۔ میرے لیے کہ ظفر اقبال تک نے اسے جب تک اس کی مخصوص اور منفرد ہیئت،

مزاج اور اس کے ناگزیر فنی مطالبات کے ساتھ اختیار کیا، یہ ہر عہد میں اس عہد کے تہذیبی رمز اور تخلیقی معنویت کا استعارہ بنتی رہی۔ گلافتاب کے ساتھ ظفر اقبال نے "اردو مستقبل کا جو خواب نامہ" مرتب کیا ہے وہ اس وقت تک بجائے خود ایک سوال بنا رہے گا جب تک کہ غزل اس کی تعبیر بن کر کبھی اپنی سرخ روئی کو برقرار نہ رکھ سکے۔

(سنہ ۱۹۶۹ء)

اردو غزل آزادی کے بعد

(ہندوستان میں)

اس مضمون کی نوعیت وضاحتی ہے۔ اس کا مقصد ۱۹۴۷ء کے بعد ہندوستان میں غزلیہ شاعری کی تاریخ کا بیان نہیں۔ یہاں صرف ان غالب رجحانات اور فکری وفنی رویوں کا تجزیہ مقصود ہے جو آزادی کے بعد کی غزل میں رونما ہوئے اور جن کی بنیاد پر آزادی سے پہلے اور بعد کی غزل کے درمیان چند امتیازات قایم کیے گئے۔ آزادی کے بعد سے تخلیقی عمل اور اس کے متعلقات کے بارے میں انداز نظر تیزی سے بدلتا رہا ہے۔ تبدیلیاں وسیع تر سطح پر زندگی اور فن کے تمام شعبوں میں نظر آتی ہیں۔ اردو غزل اپنی روایت کی ہر منزل پر بعض ایسے بے لوچ اور راسخ اصولوں کی پابند رہی ہے کہ زمانے کے تغیر و تبدل کا اثر اس پر بہت گہرا نہ ہو سکا اور کم و بیش ہر عہد کی غزل گوئی میں چند ایسے مشترک عناصر کا غلبہ نظر آتا ہے جن کی تقسیم ماضی اور حال کے خانوں میں ممکن نہیں۔ لیکن ۱۹۴۷ء کے بعد مجموعی طور پر اردو شاعری نے مسلمہ شعری روایات اور امتناعات سے اپنے آپ کو جس طرح آزاد کیا ہے اس کے نتائج ہمارے نزدیک اچھے ہوں یا برے، اس حقیقت سے بہرحال انکار مشکل ہے کہ شاعری کی بیرونی اور باطنی فضا میں تبدیلیوں کا ایسا زبردست اظہار جس کے اثرات اتنے دوررس رہے ہوں، پہلے کبھی نہیں ہوا۔ یہاں اس کا واقعہ کا ذکر بھی ضروری ہے کہ آزادی کے

بعد متعارف ہونے والے شعراء میں ایسے لوگ بھی شامل ہیں جن کی غزل گوئی اچھی شاعری کے ایک قابل لحاظ معیار پر پوری اترتی ہے گرچہ ان کے فنی انسلاکات اور فکری زاویہ ہائے نظر اردو غزل کی عام روایت سے الگ نہیں کیے جاسکتے۔ اسی طرح ترقی پسندوں نے اپنے زمانۂ عروج میں فکر و فن کے جو پیکر تراشے تھے ان کے نشانات بھی ۱۹۴۷ء کے بعد چند شعراء کے یہاں مل جاتے ہیں لیکن اپنی روایت میں اس حد تک جذب ہو جانے والی شاعری جس کے انفرادی خال و خط کی شناخت دشوار ہو اچھی شاعری کے ضمن میں آنے کے باوجود اپنے عصری امتیازات سے بیگانہ ہوتی ہے۔ اس لیے اکثر اس کی واقعی قدر و قیمت کو بھی نقصان پہنچتا ہے۔ تخلیقی عمل بجائے خود ایک پیچیدہ حقیقت ہے۔ خارجی دباؤ اور محض ایک سطح رکھنے والے مادی اور تہذیبی اغراض کے تحت جب کبھی اس کی تسہیل پر زور دیا گیا نتائج مایوس کن ثابت ہوئے۔ پرانی غزل کی روایت میں چند مستثنیات سے قطع نظر مایوسی کا یہ تجربہ بہت عام ہے۔ اس کا سبب یہی رہا ہے کہ غزل کی صنف عرف عام میں داخلی ہونے کے باوجود خارجی حقیقتوں کے بارے کم و بیش ہمیشہ بوجھل رہی۔ ایک انحطاط پذیر، فریب زدہ اور تعیش پسند معاشرے کی ایسی بد وضع حقیقتیں جن کا تعلق اپنے عہد کے باطنی اضطراب سے کم اور بیرونی مظاہر سے زیادہ رہا غزل کے عناصر ترکیبی کی حیثیت اختیار کرتی رہیں۔ حلال و حرام کی حدیں مذہب اور عقیدے کی دنیا میں خواہ کتنی ہی اہم کیوں نہ ہوں انسانی تہذیب کے فکری اور فنی اظہار کی حدوں میں سچی بصیرت اور تخلیقی عمل کا غیر مشروط تصور رکھنے والوں کے لیے بہت زیادہ قابل قبول نہیں ہو سکتیں۔ ۱۹۴۷ء سے پہلے کی غزلیہ شاعری میں عام طور پر جذبے کی حرارت اور صداقت کی کمتری کے باعث تکرار اور یک رنگی کی جو فضا ملتی ہے اس کی ذمہ داری انھیں مادی اور تہذیبی حقائق کے جبر پر عاید ہوتی ہے جن سے متاثر ہونا فطری تھا لیکن جن کے انفرادی اور ذاتی رد عمل کا یا تو بیشتر شعراء نے تجربہ ہی نہیں کیا یا غزل کی مخصوص ہیئت کی مجبوریوں اور معمولی استعداد رکھنے کی وجہ سے

انھوں نے اس پیغمبرانہ خود اعتمادی اور ذہنی آزادی سے محرومی کا ثبوت دیا جو اعلیٰ تخلیق کے لیے ضروری ہے۔

جب کبھی سماجی اور اصلاحی مقصد کی اہمیت کے پیش نظر شعر و ادب کو ان کا آلۂ کار بنانے کی کوشش کی گئی، ایسی تمام صنفوں پہ ضرب پڑی جن کی بنیاد داخلیت اور دروں بینی پہ ہوتی ہے۔

مولانا حالی اور آزاد نے شاعری سے وہ کام لینے کی کوشش کی جو دراصل اصلاحی تنظیموں اور رہنمایانِ قوم کا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شاعری پرہیزی غذا تو بن گئی لیکن روحانی انبساط اور اضطراب کا وہ تجربہ کرنے سے معذور ہو گئی جس کا وسیلہ صرف فن ہوتا ہے۔ حالی نے غزل کو روایت کے گرداب سے نکالنے کے لیے جس ساحل کی طرف اشارہ کیا وہ بجائے خود ایک گرداب تھا۔ حسرت سے جگر تک غزل کے احیاء کی جو کوشش ملتی ہے وہ دراصل نظم کے میکانکی تصور کے خلاف ایک ردعمل کا پتہ دیتی ہے لیکن حسرت اور ان کے بیشتر معاصرین میں چونکہ اس اعلیٰ تخلیقی جوہر کی کمی تھی جو انھیں غزل کی عام روایت سے واضح طور پر الگ کر سکتا اس لیے ان کی شاعری نے بعد کی شاعری پر بھی کوئی قابل ذکر اثر نہیں چھوڑا۔ حیرت اور افسوس کی بات تو یہ ہے کہ غالب کی عظمت نے غزل گوئی کا جو معیار قایم کیا تھا اسے بھی ان لوگوں نے ورثے کے طور پر قبول کرنے کی کوئی کوشش نہیں کی۔ اسی لیے یہ موروث بھی نہ بن سکے۔ معیاری شعرائے لکھنؤ نے لکھنؤ اسکول کے شعری محاسبوں کی گرفت ڈھیلی کرنے کی کوشش کی اور مروجہ رعایتوں کے جال سے کسی قدر رہا ہوئے تو پیش یا افتادہ مضامین کے شانے پر تھک ہار کر سر رکھ دیا۔ فراق، یگانہ اور شاد عارفی ایک عرصے تک غزل کی دنیا میں اجنبی رہے اور ان کی آوازیں مستحکم اور منفرد ہونے کے باوجود روایتی غزل گوئی کے شور میں گم ہو گئیں۔ ترقی پسند تحریک کے آغاز کے ساتھ غزل کے خلاف احتجاج کی وہ لہر پھر ابھری جس کا سرچشمہ اس سے پہلے حالی کی مقصد پرست دردمندی اور جوش و عظمت اللہ خاں کی

شعری عصبیت رہ چکی تھی ۔ عام طور پر یہی خیال کیا گیا کہ غزل ایک برسراقتدار بورژوا طبقے
کی پروردہ صنف ہے جسے عوامی معاشرے میں کوئی جگہ نہ ملنی چاہئے ۔ بیشتر ترقی پسند
شعراء کے نزدیک غزل ایک نکمی صنف تھی ۔ صرف منہ کا مزہ بدلنے کے لیے اس سے کچھ دیر
لطف لیا جا سکتا تھا ۔ فیض کے "نقش فریادی" کی غزلیں عام طور پر عشقیہ ہیں جن کا کام مادی
اور معاشرتی پراگندگی کی فضا میں محض RELIEF کا سامان فراہم کرنا ہے ۔ روایتی غزل
گویوں کے مقابلہ میں مجاز، مخدوم، جذبی اور مجروح کے یہاں تازگی کا احساس صرف موضوعات
کے نئے شیڈس کی وجہ سے ہوتا ہے ۔ مجموعی طور پر ان کی اپیل کا سبب ایک زیریں غنائی
تشویق اور خارجی سطح پر موضوعات کی تبدیلی ہے ۔ غزل کی داخلی فضا میں کسی نئی تنظیم کا خاکہ
نہیں ملتا ۔ لفظی اور معنوی تلازمات کے دائرے میں خلاقانہ جسارت کا کوئی نقش نہیں ابھرتا ۔
غزل کی زبان اور لہجے میں کسی نئے رنگ کی آمیزش نہیں ہوتی ۔ اس سے پہلے غالب نے
غزل کو فکر سے آشنائی اور اقبال نے اسے ایک فلسفیانہ تنظیم کا سلیقہ عطا کیا تھا لیکن یہ اس
انداز سے بھی دور دور ہے ۔ میراجی کی نظموں سے قطع نظر ان کی غزلوں میں بھی اپنے
من میں ڈوب کر حقیقت کا سراغ پانے اور ڈوبے ہوئے لہجے میں اپنے آپ سے باتیں
کرنے کی جو ادا نظر آتی ہے اس کی گنجائش بھی ان شعراء کے یہاں نہ نکل سکی ۔ میراجی کے
یہاں تیز رفتار گھٹی ہوئی بحروں کی جگہ گیتوں کی زبان سے مائل آہستہ خرام اور نرم رو انداز
میں غزلوں نے دل میں اتر جانے والی جو کیفیت پیدا کی تھی اس کی مدد سے غزل کی صوتی
فضا اور داخلی آہنگ میں خوشگوار تبدیلیاں پیدا کی جا سکتی تھیں لیکن اس پہلو کو بھی نظر
انداز کر دیا گیا ۔

زندگی کی حرکت اور حرارت کا پتہ دینے کے لیے قدموں کے نیچے زمین کا وجود
ضروری ہے ۔ کسی بھی عہد میں کوئی تہذیبی تصور یا فنی قدر معجزے یا صحیفۂ آسمانی کی شکل
میں رونما نہیں ہوتی ۔ نئی روایت کی تشکیل کے لیے ماضی کے فنی اور شعری تجربوں کے

ایک منتخب حصے کا تعاون ضروری ہے۔ ترقی پسند تحریک کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ماضی کے ہر سالک کو رسم و راہ سے خبردار سمجھ کر اس کی ہدایت پر سجادے کو شراب میں ڈبو دینے سے باز رہنے کا درس دیا۔ سودا، میر، نظیر، انیس، حالی اور اقبال کی قدر و قیمت کے اعتراف کے علاوہ بعض ترقی پسند شعراء نے اپنی بساط کے مطابق ان کے اثرات بھی قبول کیے لیکن دشواری یہ تھی کہ ترقی پسند تحریک کی ادعائیت اور ایک مخصوص نظامِ فکر میں اس کا ایقان اخذ و استفادے کے کسی بھی عمل میں اپنے ذہنی تحفظات سے الگ نہ ہو سکا۔ اسی لیے ترقی پسند شعراء کا رشتہ اپنی روایت سے حقیقی نہیں بلکہ مصنوعی ہے۔

۱۹۴۷ء کے آس پاس فیض کی شاعری کا ارتقا بہت تیزی کے ساتھ ہوا اور ان کی نظم و غزل دونوں نے غالی ترقی پسندوں کے عتاب کے باوجود اپنے تمام معاصرین شعراء کے مقابلہ میں نو عمر شعراء پر سب سے زیادہ اثر ڈالا۔ انھوں نے غزل کو نئی زبان تو نہیں دی لیکن اسے ایک نرم رو اور پر اسرار لہجہ سے ضرور متعارف کرایا جو داخلی ہونے کی وجہ سے غزل کے عام فنی مطالبات سے گہری مطابقت رکھتا تھا۔ کوئی بھی نظریہ اگر تبلیغی کردار رکھتا ہے تو اس میں عصبیت کے شانہ بہ شانہ بدنیتی کا ہونا ناگزیر ہے۔ اسی لیے ترقی پسندی کے پر جوش مبلغوں نے فیض کی شاعری کے اسی عنصر کو سب سے زیادہ ہدف ملامت بنایا جو آگے چل کر تاریخ کے فیصلوں کی روشنی میں فیض کی شاعری کا سب سے مستحسن پہلو قرار دیا گیا۔

تقسیم ملک نے ہندو پاک کے درمیان ایک مشترک تہذیبی ورثے کے باوجود سیاسی اور نظری تصادمات کے باعث نفرت اور مغائرت کی ایسی دیواریں حائل کر دیں کہ فیض کے اثرات کا دائرہ بھی ہندوستان میں رفتہ رفتہ سمٹتا گیا۔ پھر بھی ہندوستان کے بعض شعراء کے فکری اور فنی اسلوب پر فیض کا اثر نمایاں ہے ۔

یادِ محبوب ہو یا زخمِ تمنا کوئی　　　کوچۂ دل میں جو ٹھیرے اسے دلدار کہو

چاند نکلا تو کسی یاد نے دستک دی ہے — رنگ بکھرے ہیں تو عکسِ لب و رخسار بنے

(خورشید احمد جامی)

پاسِ داماں نہ سہی، پاسِ گریباں ہی سہی — تجھ پہ لازم نہیں اے دستِ جنوں جامہ دری

(سلیماں اریب)

یادِ رخسار و قدِ یار لیے پھرتے ہیں — ہم ہمیشہ رسن و دار لیے پھرتے ہیں

غمِ زمانہ جسے آپ موت کہتے ہیں — اگر یہ موت نہ ملتی تو مر گئے ہوتے

(محمد علی تاج)

ختم ہیں ان کی گلی کے پتھر — قرضِ طفلاں مرے سر باقی ہے

(کیف بھوپالی)

توہینِ غم نہ ہو تو یہ پوچھوں پکار کے — کیسے مزاج ہیں مرے پروردگار کے
یوں مسکرا دیا کوئی مجبورِ زندگی — معنی بدل گئے ستمِ روزگار کے

(نازش پرتاب گڈھی)

یہ اور بات کہ پھر بھی نہ مل سکی منزل — خدا گواہ کہ ہم کوئے یار سے بھی گئے

(محبوب افسر محبیب)

جتنا لہو تھا صرفِ چمن ہم نے کر دیا — اب بھی نہ گل کھلیں تو نصیبِ چمن کی بات

(ساغر مہدی)

فیض کے اثرات سے قطع نظر عام ترقی پسند غزلیہ روایات کے نقوش آزادی کے بعد سات آٹھ برس تک کی اردو غزل پر جگہ جگہ مرتسم دکھائی دیتے ہیں۔ بعض معاصر شعراء مثلاً اختر سعید اور اظہر سعید وغیرہ کی غزلوں میں ترقی پسند عناصر اپنی حد بندیوں کے باوجود سلیقے کے ساتھ جگہ پاتے ہیں لیکن المیہ یہ ہے کہ کچھ عرصے سے ترقی پسندی کے احیاء کی کوششوں کا جو

اجاگر ہوا ہے اب اس کا یہ پہلو دلچسپ ہے کہ جس قسم کی غیر معروف تخلیقات اور خبر کی حیثیت رکھنے والے ناموں کو ترقی پسندی کے شناختی نشان کے ساتھ پیش کیا جارہا ہے وہ ترقی پسند تحریک کے حقیقی کارنامے اور شاعری کو بھی ادب کا سچا مذاق رکھنے والوں کی نظر میں مشکوک بناتے ہیں۔

جذبی کی غزل گوئی اپنے مبہم استفہامیہ انداز، دروں بینی اور حسّی اضمحلال کے باعث اور مجروح کی غزل اپنے تازہ تر عشقیہ آہنگ، سیاسی معنویت اور جذباتی وفور کے باعث ۱۹۴۷ء کے فوراً بعد کی غزلیہ شاعری میں ممتاز دکھائی دیتی ہے لیکن بہت جلد جذبی کی دروں بینی، فکری صلابت کے فقدان اور اضطراب کی پیچیدگی کے بجائے یک رخی افسردگی کے تسلط کی وجہ سے اپنی کشش کھوتی گئی۔ مجروح کی نظریاتی وابستگی نے انھیں انتہاپسندی کی اس منزل تک پہنچا دیا جہاں احساس و شعور کی صداقتوں کے بجائے ایک مثالی معاشرے کا خواب ان کی جستجو کا مرکز بن گیا اور نتیجتہً ان کی شاعری کا معروف و مقبول لہجہ اعصابی تشنج اور جذباتی غلو کے دباؤ سے غزل کی ایسی آواز بن گیا جو قدیم و جدید کسی بھی مذاق شعر سے کوئی فنی اور وجدانی مناسبت نہیں رکھتا تھا۔ تاہم جہاں کہیں مجروح کی غزل نظریاتی خلوص سے امڈنے والے خارجی دباؤ سے آزاد ہوئی ہے، اس نے غزل کے فارم میں کبھی نئی معنویت اور فن کی نئی دلآویزیوں کے چراغ روشن کیے ہیں۔ مخدوم اور مجاز کی غزل میں ایک تحت الارض نغماتی رو کا احساس عام طور پر ہوتا ہے اس لیے ان کے اشعار غزل کے اس مزاج کی نمایندگی کرتے ہیں جسے بآسانی کسی نظام فکر کے دائرے میں سمیٹا نہیں جاسکتا۔

حصول آزادی کے ساتھ فسادات کی حشر سامانی اور سیاست کی شوریدہ سری کے ہاتھوں عام تہذیبی اقدار کی جیسی بے حرمتی ہوئی اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ عقاید اور خوابوں کے بہت سے بت ریزہ ریزہ ہوگئے۔ مادی ارتقا کے باوجود انسان کے اخلاقی تنزل اور اس کی نارسائیوں کا احساس بہت شدت سے عام ہونے لگا۔ قومیت، وطن دوستی اور انسانی

برادری کے تصورات مصنوعی نظر آنے لگے۔ انقلاب اور بغاوت کے نعرے کھوکھلے دکھائی دینے لگے اور ذہن مسائل کے ایسے ہجوم میں گھر گیا جہاں دور دور تک روشنیوں کا سراغ نہیں ملتا تھا۔ رومانیت اور اشتراکیت کی صدائیں دم توڑنے لگیں۔ فسادات پر جو نظمیں کہی گئیں ان میں بیشتر شعراء جو پہلے انسان کی عظمت کے قصیدہ خواں تھے، اب اسی انسانیت کے نوحہ گر بن گئے۔ شعر و ادب کے فرسودہ مذاق نے اب تک خوابوں کی جو انجمن آراستہ کر رکھی تھی، فسادات کے المیے نے اسے منتشر کر دیا۔ اب فراق، یگانہ اور شاد عارفی از سر نو توجہ کے طالب ہوئے اور طوفان خاک و خوں کے بعد سناٹے کی فضا میں انھیں ابھرنے کے بہتر مواقع حاصل ہوئے۔ شاد عارفی کی شاعری اپنے تیکھے پن اور تلخ نوائی کے باعث سب سے موثر قوت بن سکتی تھی لیکن شاد کی بصیرت محدود تھی اور ذہنی تربیت بہت معمولی۔ پھر ان کے ذہنی تعصبات اور افتاد طبع کے باعث چڑچڑے پن اور شیخی بازی کے ساتھ ساتھ احساس کمتری کی پیدا کردہ مریضانہ خود نگری نے ان کی شاعری کی وقعت کم کر دی۔ یہ ضرور ہے کہ موضوعاتی سطح پر تغزل کی مبہم اور بعض اعتبارات سے گمراہ کن روایت کے پیش نظر جو چہار دیواری کھڑی کی گئی تھی اسے گرانے میں شاد عارفی کی غزل گوئی کا رول نمایاں ہے۔ فکر اور فن کی مصنوعی اور روایتی حد بندیوں نے غزل کی زبان اور احساس و شعور کو جو نقصان پہنچائے تھے ان کی تلافی ایک حد تک شاد عارفی کی غزل سے بھی ہوتی ہے۔

کیا تھا؟ کیوں تھا؟ یہ مت سوچو۔ کیا ہے؟ اس پر غور کرو
شاخوں پر آنے سے پہلے ہوں گے پھول جہاں ہوتے ہیں

جو میں ان عصمتوں کو سیم تن کہہ دوں تو کیا ہوگا ۔۔۔ غریبی جن کے لئے لے گئی تا حدِ عریانی

یہ آپ کی تمیز ہے، یہ آپ کا شعور ہے ۔۔۔ اداسیوں کی چھاؤں کو سمجھ رہے ہیں نور ہے

ٹھوکر پہ مارتا ہوں حقارت کی پیش کش تو مفت کی شراب ہی مجھ کو پلا کے دیکھ

آپ کو کتنی اذیت ہو گی میں اگر آپ کی باتوں میں نہ آؤں

تک رہے ہیں بعض احمق آج تک آسرا گرتی ہوئی دیوار کا

نفس مضمون کے اعتبار سے شاد عارفی کے یہ تمام اشعار سنجیدہ فکر کے دائرے میں آتے ہیں۔ غیر رسمی زبان اور لہجہ مسلمہ شعری روایت کے تمسخر کے علاوہ وہ ایسی نیم مزاحیہ فضا بھی خلق کرتا ہے جو ان سے پہلے غزل کی روایت میں کمیاب ہے۔ لیکن اس قسم کی شاعری کے امکانات لسانی اور فنی آزادی کے باوجود زیادہ وسیع نہ ہو سکے۔ اس کے برعکس یگانہ کے لہجہ کی مردانگی ایک طرف اس منطقی اسلوب کی تجدید کرتی ہے جس کا سرچشمہ سودا کی غزل تھی تو دوسری طرف ان کی شوریدہ مزاجی نے عشق کے اس مریضانہ داخلی تصور پر بھی ضرب لگائی جس نے غزل کی کارگہِ شیشہ گری کا کام نامعقول حد تک نازک اور اس کے احساس کو لہو کی تندی اور حرارت سے عاری کر دیا تھا۔ ان کی فکر میں تجربہ کی پختگی کے باعث بلوغ اور توانائی کے نشانات ملتے ہیں البتہ لہجے کے کھرے پن اور خشک طبعی کی وجہ سے ان کی غزل گوئی ۱۹۴۷ء کے بعد رونما ہونے والی نئی پر پیچ اور معنی خیز داخلیت کا زیادہ دور تک ساتھ نہیں دے سکی ؎

قریب ہوں مگر اتنا کہ جیسے کوسوں دور مجھے نہ دیکھ سکو گے زمانہ دیدہ سہی

علم کیا، علم کی حقیقت کیا جیسی جس کے گمان میں آئی

شامت آ گئی آخر، کہہ گیا خدا لگتی راستی کا پھل پاتا، بندۂ مقرب کیا

اپنی ہستی میں بھی کچھ شک آپڑا　　　علم کا سودا بہت مہنگا پڑا

بلند ہو تو کھلے تجھ پہ راز پستی کا　　　بڑے بڑوں کے قدم ڈگمگائے ہیں کیا کیا

اسیرِ شوق آزادی مجھے بھی گدگداتا ہے　　　مگر چادر کے باہر پیر پھیلانا نہیں آتا

ان اشعار میں زبان و بیان کے کھردرے پن کے ساتھ اضطراب اور تشکیک کی کھٹک بھی ملتی ہے۔ یہ رویہ عمومی حقائق کے ذاتی ردعمل کا پیدا کردہ ہے۔ اس میں فسوں کاری سے زیادہ سچائی اور لطافت تخیل سے زیادہ توانائی ہے۔ اس اعتبار سے یگانہ کی شاعری مروجہ مضامین اور اسالیب کی حد سے گذر کر فن کے وسیلے سے انفرادی بصیرت اور ہوش مندی کے اظہار کا مرقع بن جاتی ہے، لیکن اس کی خامی یہ ہے کہ یہ غزل کے تمام غالب رجحانات اور لطیف اور نازک جذبے کی ضد بن کر ابھرتی ہے۔ فراق نے شاد اور یگانہ کے برخلاف عشق کے معاملات اور اس سے زیادہ عشق کے نفسیاتی دھندلکوں کو موضوع بنایا۔ ان کی شاعری میں لہجے کی وہ رنگا رنگی بھی ملتی ہے جس نے کسی نمایاں لسانی بغاوت سے گریز کے باوجود بعد کی غزل کے داخلی اور خارجی آہنگ پر بہت گہرا اثر ڈالا۔ اس اعتبار سے فراق کو اپنے معاصرین میں امتیاز حاصل ہے کہ انھوں نے ٹھوس حقایق کی تجرید کے عمل سے ایک محدود دائرے میں رہ کر بھی غزل کو تازہ کار بنا دیا۔ ان کی شاعری فکری عدم توازن اور زبان و بیان کی لغزشوں سے پُر ہے لیکن شعری عمل کے کامیاب لمحوں میں وہ جن پیکروں کی تخلیق کرتے ہیں ان میں اکثر پرانی روایت کی توسیع کے بجائے ایک نئی روایت کی تشکیل کا علامیہ بن جاتے ہیں ؎

وہ زندگی کے کڑے کوس یاد آتا ہے　　　تری نگاہِ کرم کا گھنا گھنا سایہ

کفِ پائے تا سرِ ناز نیں کئی آنکھیں کھلتی جھپکتی ہیں　　کہ تمام سکن آہواں ہے دمِ خمار ترا بدن

اکا دکا صدائے زنجیر　　زنداں میں رات ہو گئی ہے

تمام شبنم و گل ہے وہ سر سے تا بقدم　　رکے رکے سے کچھ آنسو رکی رکی سی ہنسی

کہاں وہ خلوتیں دن رات کی اور اب یہ عالم ہے　　کہ جب ملتے ہیں دل کہتا ہے کوئی تیسرا بھی ہو

خستگی مہر و ماہ کی مت پوچھ　　کوئی پیمانہ ہے جو چور نہیں

ہوئی ختم صحبتِ مے کشی یہی داغ سینوں میں لے چلے　　کہ طلوع ہونے سے رہ گئے کئی آفتاب خم و سبو

شہرِ غم کے مضافات میں یہ　　بس کہیں پاس ہی میرا گھر ہے

مزاج کے اعتبار سے فراق یگانہ کی قطعیت اور دو ٹوک اسلوب کی ضد نظر آتے ہیں۔ فراق کی رومانیت نے کلاسیکی غزل کی بلند قامت فصیلوں سے سر ٹکرانے کے بجائے اپنے وجود کے اندرون میں خواب و خیال کی ایک نئی دنیا آباد کر لی۔ رومانیت اور خواب پرستی کے باوجود ان کی شاعری میں ہوش مندی کی ایک ایسی فضا تعمیر ہوتی ہے جو سوچی سمجھی اداسی اور محرومی کے احساس سے بوجھل ہے۔ عشقیہ علائم ان کی شاعری میں منزل نہیں بلکہ اس کے صرف ایک رخ کی نشان دہی کرتے ہیں۔ بعد کی شاعری پر فراق کا اثر دو حیثیتوں سے پڑا۔ ایک تو عصری زندگی اور اس کے خارجی مسائل سے نکل کر تیر کی خودنگری اور دور بینی کی بازیافت کے روپ میں اور دوسرے یہ کہ ان کے یہاں مجرد فکر کو احساس کے سانچے میں ڈھالنے

اور لے نغمے کی زبان عطا کرنے کا وہ سلیقہ ملتا ہے جس کی تربیت میں قدیم ہندی روایت کے علاوہ مغرب اور بالخصوص انگریزی کے رومانی شعرار کی تخیلی لہروں کا بھی خاصا حصہ ہے۔ فراق کی شاعری غزل کی عجمی روایت سے مربوط ہونے کے باوجود غزل کو اس روایت اور عصریت کے غلبے سے نکال کر ایک نئی روایت سے ہمکنار کرتی ہے۔

حلقۂ اربابِ ذوق کے فکری اور فنی میلانات ترقی پسند تحریک کی سماجی مقصدیت اور تخلیقی عمل کی آزادی پر منصوبہ بند تصورات کے تسلط کا جواب بن کر نمایاں ہوئے۔ ان کا جذباتی احتجاج چونکہ ردعمل کی حیثیت رکھتا ہے اس لیے اس میں توازن کی جگہ مبالغہ آمیز شدت اور وہ انتہاپسندی بھی در آئی جو ماضی کی روایت کی ضد میں ترقی پسندوں کے یہاں نمایاں ہوئی تھی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ترقی پسند شاعری کے نظریاتی ارتکاز، فکری قطعیت اور اظہار کی وضاحت وخطابت کے برعکس حلقۂ اربابِ ذوق کی شاعری میں اعلیٰ درجے کی شاعری کے ساتھ ایسی مثالیں بھی نظر آئیں جو لفظی گورکھ دھندوں اور نفسیاتی الجھاووں کے باعث ناقابل فہم تھیں۔ ۱۹۴۷ء کے بعد کلاسیکی غزل کی تجدید اور اس کی روایت کے گمشدہ سروں کی بازیافت بھی افادی اور مقصدی ادب کے تضاد کا ایک پہلو پیش کرتی ہے۔ یہاں اس فرق کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ حلقۂ اربابِ ذوق کے شعرار کسی واضح سمت اور متعین راستے میں یقین نہیں رکھتے تھے۔ آزادی کے بعد جن شعرار کے یہاں کلاسکیت کی نشاۃ ثانیہ کا عمل ملتا ہے ان کی راہ طے شدہ تھی۔ ان کے سامنے ایک مرعوب کن روایت کا عظیم الشان سرمایہ تھا۔ ان کا سفر کم وبیش انھیں خطوط پر ہوا جو کلاسیکی مذاق نے رائج کیے تھے۔ لفظی اور معنوی تلازمات، ان کے فکری اور حسیاتی روابط، شعر کی صوتی اور لسانی تنظیم، علائم اور استعارے، فضا اور پیکر آفرینی کے جو اصول کلاسیکی غزل نے مرتب کیے تھے کلاسکیت کی تجدید کرنے والے بیشتر شعرار نے انھیں جوں کا توں قبول کر لیا۔ خلاقانہ جسارت کی کمی کے باعث انھوں نے ان اصولوں کی مدد سے نادیدہ جہانوں تک رسائی اور ناشنیدہ

نغموں کی ترتیب کا کوئی نیا راستہ نہیں ڈھونڈا بلکہ اپنے بزرگوں کے تجربوں پر قناعت
کی اور حلقۂ اربابِ ذوق کے شعرا کی تخلیقی دیوانگی یا وآتیر کے لفظوں میں اس ابلیسیت کو
جو بیرونی جبر کے خلاف بغاوت اور انکار کی جرآت سے عبارت ہے، آئینہ بناکر نیا پن پیدا
کرنے کا کوئی خطرہ مول نہیں لیا۔

لیکن اس حلقے سے کوئی ذہنی مناسبت نہ رکھنے کے باوجود کلاسکیت کی تجدید کرنے
والے کئی ایسے شعرا ملتے ہیں جنھوں نے اپنی فنی سلیقہ مندی اور جذباتی توانائی کے باعث
روایت کی تقلید کو اس کے تخلیقی تسلسل کا ایک جزو بنا دیا۔ عزیز اور فانی کی رقت خیزی،
خود ترحمی اور حسرت و جگر (داغ جگر والے) کے جذباتی یک سرے پن کے برعکس یہ شعرا اپنی
داخلیت کی آگ میں نہانے اور زخموں سے چمن بندی کرنے کے فن سے بھی واقف تھے۔
اس لیے ان کے کلام میں فکر و فن کی ایسی مستقل قدروں کا عکس بھی دکھائی دیتا ہے جو کلاسکی
غزل کا مذاق رکھنے والوں سے ہر عہد میں خراجِ تحسین حاصل کرے گا۔ چند مثالیں دیکھیے۔

ہم بھی تھے گرمیِ بازار جہاں میں پہلے
اب ہے جو گرمیِ بازار تو ہم اس میں نہیں

یار دنیا کے سانچے میں ڈھلتے رہے، شمع فانوس تھے ہم پگھلتے رہے
اپنی تنہا روی، اپنا سوزِ دروں، ہم بھی دنیا میں اک ماجرا ہو گئے

ہم پہ اگرچہ بھاری گذری، پھر بھی تھی کیا پیاری رات
آپ بھی تڑپی ساتھ ہمارے، آپ بھی جاگی ساری رات

(خورشید الاسلام)

دو گھڑی گردشِ ایام ٹھہرتی بھی نہیں
بس گذرتے چلے جاتے ہیں مہ و سال امید

کس کس کو بھلا چکا ہوں اے غم — یہ بے دلیٔ نیاز کیا ہے
(شہاب جعفری)

سرکشی اپنی ہوئی کم نہ امیدیں ٹوٹیں — مجھ سے کچھ خوش نہ گیا موسمِ آلام کبھی

کبھی تو وجہ کرم بن گئی ہے خودداری — کبھی نیازِ طلب باعثِ عتاب بنا

کم نہیں اے دلِ بیتاب متاعِ امید — دستِ میخوار میں خالی ہی سہی جام تو ہے
(حسن نعیم)

خواہشِ دادرسی کیا ہو ستمگر سے جہاں — آنکھ میں شائبۂ عذرِ جفا بھی نہ ملے

اب کیا شہیدِ ناز بنے پھر رہے ہیں لوگ — مرنے کا شوق تھا تو سرِ دار کیوں نہ تھے
(وارث کرمانی)

اے جانِ صد حجاب بایں طرزِ اجتناب — لطفِ نگاہ سلسلہ جنباں تو چاہیے

اک بار ادھر بھی اے نگہ فتنہ زا کہ ہم — لذت کشِ جراحتِ پیکاں نہ ہو سکے

نہ آئی اک شبِ عیشِ طرب زا — ہوا تھا وہ کبھی آمادۂ شب

جب ہم چلے تو ساتھ چلی بادِ خوش خرام — جب تھک گئے تو گردِ رہِ جستجو ہوئے
(سید امین اشرف)

اوپر جو مثالیں دی گئیں ان میں زبان اور فن کے انفرادی روابط کے باعث ہر شاعر

کے یہاں الگ الگ رنگ دکھائی دیتے ہیں۔ اگرچہ لفظوں کے مخصوص انتخاب، زبان کی پختگی اور موضوع کی طرف جذباتی رویّے کے باعث مجموعی طور پر ایک مشترک فضا نظر آتی ہے۔ ان اشعار میں کیفیت ہے۔ لفظ و معنی کی وہ مخصوص ہم آہنگی ہے جس سے کلاسیکی غزلوں کا پیکر بنتا ہے۔ لہجے پر حاکمانہ قدرت ہے، احساس کی نزاکتیں ہیں اور مترنم جذبات کی وہ لَے جو شعور فن کی ایک سطح سے اٹھتی ہے۔ یہاں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ غزل چونکہ ایک زمانے تک بندھے ٹکے فنی سانچوں اور تہذیبی قدروں کے ایک مخصوص تصور کی بنیاد پر چند منتخب موضوعات کے دائرے سے باہر نہ جا سکی اس لیے ذاتی امتیازات کے باوجود کلاسیکی غزل کی اچھی مثالوں میں زمانی فاصلوں کے ہوتے ہوئے بھی، مضامین اور پیکروں کی تکرار بہت عام ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ غزل چونکہ متضاد کیفیتوں کے بیان پر بھی قادر رہی ہے اور اشاروں کنایوں میں تجربوں کی طویل کہانیوں کا احاطہ کرنے کا سلیقہ بھی رکھتی ہے، اس لیے ہر اچھے غزل گو کے یہاں، خواہ وہ کسی بھی عہد کی غزل گوئی کو اپنا معیار بنائے، ایسی مثالیں مل سکتی ہیں جو مختلف ادوار کے فکری مطالبات سے مطابقت رکھتی ہوں۔ یہاں میں یہ بھی عرض کر دوں کہ نو کلاسیکیت کو میں کوئی منفی رویہ نہیں سمجھتا۔ کلاسیکی شاعری ہمارا ماضی ہی نہیں آج کی شعری لہروں کا سرچشمہ بھی ہے اور اس کی منتخب مثالیں روشنی کے ایسے میناروں کی حیثیت رکھتی ہیں جن کی مدد سے فن کے نئے راستے تلاش کیے گئے لیکن کلاسیکیت ذہنی موانست اور ہم آہنگی سے زیادہ آج کے قاری کے ذہن میں عقیدت اور تکریم کا تصور بیدار کرتی ہے۔ تجدید کا عمل اسی صورت میں نتیجہ خیز ہو سکتا ہے جب شاعر کی انفرادی استعداد کلاسیکی شاعری کی قامت سے مرعوب ہو کر کلیتہً مغلوب نہ ہو جائے۔ جو شاعری بیرونی پردوں کو ہٹا کر اپنی ذات سے براہ راست رشتہ استوار کرنے پر قادر نہیں ہو سکتی اسے ہمیشہ زندہ رہنے کا کوئی حق نہیں۔

جب کبھی کسی مخصوص رجحان کی طرف میلان طبع حواس کے تمام زاویوں پر غالب آجاتا

ہے تو نسبتاً ضمنی حیثیت رکھنے والے رویئے اس کے سیلاب میں کھو جاتے ہیں۔ ہر عہد میں اچھے غزل گویوں کے یہاں روایت کا ایک زندہ اور فعال تصور ملتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ بعض کی صلاحیتیں ایک عظیم المرتبت روایت کی تمازت سے پگھل کر اس کا جزو بن جاتی ہیں اور بعض شعرا کے یہاں انفرادی مزاج اور کردار کے تحفظ کا احساس اتنا شدید ہوتا ہے اور ان کا شعور اس قدر جاذب ہوتا ہے کہ روایت کے زندہ عناصر خود ان کی شخصیت میں گم ہو کر ایک نئی شخصیت کی تعمیر کرتے ہیں۔

نئی غزل پر گفتگو سے پہلے میں یہ واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ میرے نزدیک اچھی شاعری اور نئی شاعری ہم معنی الفاظ نہیں ہیں۔ میں نئی شاعری کو حقایق کے ایک نئے ادراک اور ان کے اظہار کے لیے فن اور ہیئت کے ایک نئے راستے کی تلاش سے تعبیر کرتا ہوں۔ کلاسیکی غزل اور نئی شاعری کے نمایندوں کے درمیان جو حد فاصل قایم ہوتی ہے اسے میں ذاتی طور پر غم انگیز حالات میں بھی ضبط اور تہذیب نفس کی پیدا کردہ آسودگی اور تمام ذہنی و جذباتی سہاروں کے فقدان کے باعث ابھرنے والے اضطراب کے دو مختلف سمتیں رکھنے والے رویوں کی مدد سے پہچانتا ہوں۔ امتیاز کی دوسری بنیاد کلاسیکی غزل میں زبان کا جمالیاتی یا تہذیبی اور نئی غزل میں زبان کا تخلیقی رابطہ ہے۔ کلاسیکی غزل کی اساس چند ذاتی اور معاشرتی قدریں تھیں۔ نئی غزل قدروں کے زوال کی نوحہ گر اور صداقت خیال کی پیرو ہے جس کے آئینے میں اسے خوابوں کے آراستہ نگار خانوں کے بجائے کھردری حقیقتوں کے پیکر دکھائی دیتے ہیں۔ کلاسیکی غزل کا ہر پہلو ایک عظیم الشان کل کے جزو لازم کی حیثیت رکھتا ہے۔ نئی غزل کسی لازمے کا جبر قبول نہیں کرتی۔ وہ قطرے میں دجلہ کی تلاش کرتی ہے اور دریا میں فنا ہو کر عشرت کے حصول پر آمادہ نہیں ہوتی۔ وہ عظمت کے بجائے حقیقت کا استعارہ بننا چاہتی ہے اور اپنے ذاتی تناظر کو کسی بھی تہذیبی، مذہبی، نظریاتی، فکری اور اخلاقی تناظر پر قربان کرنے سے دامن بچاتی ہے۔ نئی غزل کے اچھے نمونے (اور یہ نمونے ہر عہد کی

اور کسی بھی فکری یا فنی مسلک کی پابند شاعری میں عام ہیں) کلاسیکی غزل کی طرح نہ تو مروجہ اور مقبول تجربوں اور کوائف کے احاطے پر اکتفا کرتے ہیں نہ ترقی پسند غزل کی طرح کسی بیرونی اور وسیع تر تہذیبی مقصد کے تابع ہیں، بلکہ مانوس حقیقی اور بیک وقت بیدار اور خوابیدہ زندگی کے کارزار میں احساس کی سطح پر اپنے ذاتی اشتراک اور اس کے نتائج کی روداد سنانے کے بجائے ان نتائج کا تاثر پیش کرتے ہیں۔ چوں کہ حقیقتوں کو دیکھنے، برتنے اور پرکھنے کا زاویہ بدلا ہے اس لیے اظہار کی راہیں بھی تبدیل ہوئی ہیں۔ نئی غزل میں الفاظ جامد حقیقتوں کے مظہر نہیں بنتے بلکہ جذبے کی حدت سے ان حقایق کو سیال کرکے احساس کے سانچے میں ڈھالتے ہیں جن کے ذریعہ ہنگامی اور لمحاتی تجربے بھی وقت اور مقام کے وسیع تر کینوس پر پھیل جاتے ہیں۔ نئی غزل فکر اور فن کو زیادہ آزادی عطا کرتی ہے گرچہ غلط رو شعراء نے اس آزادی کو برتنے کے لیے چند فارمولوں کی بنیاد پر آپ اپنے لیے پابندیاں بھی پیدا کرلی ہیں۔ نئی غزل کے بہتر تخلیقی جوہر رکھنے والے شعراء کے یہاں فارم کی گرفت کو ہلکا کرنے کے لیے علامتی اظہار کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ پابندیاں جب تخلیقی عمل کی شوریدگی پر بار ہوتی ہیں تو لسانی توڑ پھوڑ اور مروجہ زبان و بیان کے تمسخر کے خاکے ابھرتے ہیں۔ کبھی کبھی اس شوریدگی کے نتائج ایسی مضحک صورتیں بھی پیدا کردیتے ہیں کہ غزل اور ہزل کے مابین تفریق ممکن نہیں رہ جاتی لیکن بسا اوقات اس جسارت کے نتائج غزل کے لہجہ میں چند خوشگوار تبدیلیوں کا سبب بھی بنے ہیں۔ ذیل میں نئی غزل کے چند اہم پہلوؤں کی نمایندگی کرنے والے اشعار پیش خدمت ہیں۔ تجزیہ مثالوں کے بعد کیا جائے گا۔

(الف)

راہ چلتے یوں ہی کچھ دیر کو آ بیٹھا تھا — تیری دیوار کا سایہ نہ خفا ہو ہم سے

بھلا ہوا کہ کوئی اور مل گیا تم سا
وگرنہ ہم بھی کسی دن تمھیں بھلا دیتے

شب گذشتہ بہت تیز چل رہی تھی ہوا
صدا تو دی پہ کہاں تک تجھے صدا دیتے

وہ لوگ اب کہاں ہیں وہ چہرے کدھر گئے
اے شہر حسن کس کی تجھے بددعا لگی

(خلیل الرحمٰن اعظمی)

وہ ٹوٹتے ہوئے رشتوں کا حسن آخر تھا
کہ چپ سی لگ گئی دونوں کو بات کرتے ہوئے

جھجک رہا تھا وہ کہنے سے کوئی بات ایسی
میں چپ کھڑا تھا کہ سب کچھ مری نظر میں تھا

(بانی)

ٹھہری ہے تو اک چہرے پہ ٹھیری رہی برسوں
بھٹکی ہے تو پھر آنکھ بھٹکتی ہی رہی ہے

عہد رفتہ کے پر اسرار گھنے جنگل میں
پھونک کر سحر بنا دیتی ہیں پتھر یادیں

(وحید اختر)

دکھائی دے گا ابھی بتیاں بجھا دیکھوں
میں اپنا نام ترے جسم پر لکھا دیکھوں

اس سے بچھڑتے وقت میں رویا تھا خوب سا
یہ بات یاد آئی تو پہروں ہنسا کیا

(محمد علوی)

نہ جس کا نام ہے کوئی، نہ جس کی شکل ہے کوئی
اک ایسی شے کا کیوں ہمیں ازل سے انتظار ہے

ہیں ختم اہل درد پہ یہ وضع داریاں
جس موڑ پہ ملے تھے اسی پر جدا ہوئے

جستجو جس کی تھی اس کو تو نہ پایا ہم نے
اس بہانے سے مگر دیکھ لی دنیا ہم نے

کوئی ہے جو مجھے دو چار پل کو اپنا لے
زبان سوکھ گئی یہ صدا لگاتے ہوئے
(شہریار)

جو چپ چاپ رہتی تھی دیوار پر
وہ تصویر باتیں بنانے لگی
(عادل منصوری)

حدودِ رنگ سے نکلا تو یہ ہوا معلوم
وہ جسم کچھ بھی نہ تھا شرحِ رنگ و بو کے سوا
(انور صدیقی)

سرائے دل میں جگہ دے تو کاٹ لوں اک رات
نہیں یہ شرط کہ مجھ کو شریکِ خواب بنا

روح کا لمبا سفر ہے ایک بھی انساں کا قرب
میں چلا برسوں تو ان تک جسم کا سایہ گیا
(حسن نعیم)

کیا حال پوچھتے ہو کسی گلعذار کا
وہ لو چلی ہے اب کے کہ پتھر جھلس گئے

آہٹیں چلمنوں سے پوچھتی ہیں
قید کب تک رہیں گے ہم بابا

عجیب شخص ہے ناراض ہو کے ہنستا ہے
میں چاہتا ہوں خفا ہو تو وہ خفا ہی لگے
(بشیر بدر)

آگے آگے کوئی مشعل سی لیے چلتا تھا
ہائے کیا نام تھا اس شخص کا پوچھا بھی نہیں
(شاذ تمکنت)

زندگی جن کی رفاقت پہ بہت نازاں تھی
ان سے بچھڑے تو کوئی آنکھ میں آنسو بھی نہیں
(زبیر رضوی)

مجھے خوشبو لپیٹے جسم کچھ اچھے نہیں لگتے
مگر اس کو مرا خالی بدن بھی کاٹتا ہوگا
(فضل تابش)

وہ چاہتا تھا کہ وعدہ نباہ کا کر لوں
میں چپ رہا کہ مجھے خود مآل کا ڈر تھا
(ناصرالدین خاں)

(ب)

بارہا سوچا کہ اے کاش آنکھیں ہوتیں
بارہا سامنے آنکھوں کے وہ منظر آیا

جب نیند آچکی ہو صدائے جرس کو بھی
میری خطا یہی ہے کہ کیوں جاگتا ہوں میں

دور سے اک پرچھائیں دیکھی اپنے سے ملتی جلتی
پاس سے اپنے چہرے میں بھی اور کوئی چہرہ دیکھا

بس اک حسینؑ کا کہیں ملتا نہیں سراغ
یوں ہر زمیں یہاں کی ہمیں کربلا ملی
(خلیل الرحمٰن اعظمی)

اتار پھینکوں بدن سے پھٹی پرانی قمیص
بدن قمیص سے بڑھ کر کٹا پھٹا دیکھوں

کتاب کھولوں تو حرفوں میں کھلبلی مچ جائے
قلم اٹھاؤں تو کاغذ کو پھیلتا دیکھوں
(محمد علوی)

ہے فکر کے شعلوں میں جہنم کی عقوبت
دنیا میں بھی جنت ہے اگر سر میں خلا ہے

اے چشمۂ حیات نہ دی تو نے بوند بھی
ہم تشنہ کام ابر کی صورت برس چلے
(وحید اختر)

کوئی منظر ہے نہ عکس، اب کوئی خاکہ ہے نہ خواب — سامنا آج یہ کس لمحۂ خالی کا ہے
(باقی)

دھوپ کے قہر کا ڈر ہے تو دیارِ شب میں — سر برہنہ کوئی پرچھائیں نکلتی کیوں ہے

یہ اضطراب ازل سے مرا مقدر ہے — میں کچھ کروں یہ مرا دل بہل نہیں سکتا

وقت کی ڈور کو تھامے رہے مضبوطی سے — اور جب چھوٹی تو افسوس بھی اس کا نہ ہوا
(شہریار)

شاید کوئی چھپا ہوا سایہ نکل پڑے — اجڑے ہوئے بدن میں صدا تو لگائیے
(عادل منصوری)

میں دن ہوں میری جبیں پر دکھوں کا سورج ہے — دیے تو رات کی پلکوں میں جھلملاتے ہیں
(بشیر بدر)

ایک معصوم سی ضد آگ لگا دیں گھر کو — ایک موہوم سی خواہش کہ تماشہ کیجے
(راج نرائن راز)

میں بھی صحرا ہوں مجھے سنگ سمجھنے والو — اپنی آواز سے کرتے چلو سیراب مجھے
(شہاب جعفری)

بہت عجیب ہیں یہ درد و غم کے رشتے بھی — کہ جس کو دیکھیے اپنا دکھائی دیتا ہے
(خورشید احمد جامی)

اب سنو جی بھر کے اپنی ہی صدائے بازگشت — گنبدِ بے در میں گونجی کس لیے میری صدا
(صبا جائسی)

مجھ کو خود مجھ سے بھی ملنے نہیں دیتی دنیا — چھپ کے ملتا ہوں کبھی جب نہیں ہوتا کوئی
(سلیمان اریب)

کوئی صورت مجھے دید دکہ ترستا ہوں میں — مری تعمیر کی مٹی ابھی نم ہے دیکھو
(شاذ تمکنت)

ایسی مغرور تمناؤں کا پیچھا نہ کرو — اپنی پہچان کے سب رنگ مٹا دو نہ کہیں
(زبیر رضوی)

جاتا نہیں کناروں سے آگے کسی کا دھیان — کب سے پکارتا ہوں یہاں ہوں یہاں ہوں میں
(عمیق حنفی)

زوالِ شب کا ہر منظر ہے مجھ میں — میں سورج سے بھی پہلے جاگتا ہوں

جو شعر بھی کہا وہ پرانا لگا مجھے — جس لفظ کو چھوا وہی برتا ہوا لگا

بلندیوں پہ تھا محوِ سفر ہوا کی طرح — لباسِ خاک جو پہنا تو خاکسار ہوا
(کمار پاشی)

کردار قتل کرنے لگے لوگ یوں کہ ہم — اپنے ہی گھر میں بیٹھ کے آوارہ ہو گئے
(شمس الرحمٰن فاروقی)

گھر سے چلے تھے پوچھنے موسم کا حال چال — جھونکے ہوا کے بالوں میں چاندی پرو گئے
(ندا فاضلی)

کاسۂ چشم میں اب دھوپ جمی بیٹھی ہے — دولتِ دیدہ تر لے کے چلے تھے گھر سے
(انور صدیقی)

(ج)

بلا رہا تھا کوئی چیخ چیخ کر مجھ کو — کنوئیں میں جھانک کے دیکھا تو میں ہی اندر تھا
بہت سے ہاتھ اگ آئے تھے میری آنکھوں میں — ہر ایک ہاتھ میں اک نوکدار خنجر تھا

وہ جنگلوں میں درختوں پہ کودتے پھرنا
بہت برا تھا مگر آج سے تو بہتر تھا

پیڑ سے پیڑ لگا رہتا ہے
پیار ہوتا ہے گھنے جنگل میں

زمین لوگوں سے ڈر گئی ہے
سمندروں میں اتر گئی ہے
(محمد علوی)

آتی ہیں اس کو دیکھنے موجیں کشاں کشاں
ساحل پہ بال کھولے نہاتی ہے چاندنی

دیکھا تو سب نے ڈوبنے والے کو دور دور
پانی کی انگلیوں نے کنارے کو چھو لیا
(عادل منصوری)

اب کے بسنت آئی تو آنکھیں اجڑ گئیں
سرسوں کے کھیت میں کوئی پتہ ہرا نہ تھا

وہ دیوار کی ٹہنی پہ رک گیا سا چاند
ہوا چلے تو ابھی کروٹیں بدلنے لگے
(بمل کرشن اشک)

کچھ تیرا درد چاٹ گیا ہے میرا بدن
کچھ زندگی نے پی لیا اندر تلک مجھے
(عتیق تابش)

خاموشیوں کی ریت سے یہ جھیل بھر گئی
اترے تھے کچھ پرند وہ جاتے ہیں لوٹ کر
(پرکاش فکری)

جنگلوں میں گھومتے پھرتے ہیں شہروں کے نقیہہ
کیا درختوں سے کبھی چھن جائے گا عالم وجد کا
(وہاب دانش)

(د)

سڑک پر چلتے پھرتے دوڑتے لوگوں سے گھبرا کر کسی چھت پر مزے سے بیٹھے بندر دیکھ لیتا ہوں

(محمد علوی)

مشرق سے میرا راستہ مغرب کی سمت تھا اس کا سفر جنوب کی جانب شمال سے

چپ چاپ بیٹھے رہتے ہیں کچھ بولتے نہیں بچے بگڑ گئے ہیں بہت دیکھ بھال سے

دیکھیں تو ہاتھ باندھے کھڑے تھے نماز میں پوچھو تو دوسری ہی طرف اپنا دھیان تھا

(عادل منصوری)

چاروں طرف بریکیں لگیں ہارن بج اٹھے رستوں کے بیچوں بیچ وہ لڑکی ٹھہر گئی

بہت سنبھال کے رکھا تھا نیک بیوی نے ہوا چلی تو برادہ بکھر گیا گھر میں

(بشیر بدر)

الف، بے، جیم اور دال کے تحت نئی غزل کی نمایندگی کرنے والے چار اہم عناصر کی مثالیں بعض شعرا کے کلام سے پیش کی گئی ہیں۔ ابتدا نئی غزل کے عشقیہ اشعار سے کی گئی ہے۔ کلاسیکی غزل میں عشق زندگی کے کلیدی اور مرکزی جذبے اور اہم ترین موضوع کی حیثیت رکھتا تھا۔ ترقی پسند شاعری کے ابتدائی دور میں جب داخلیت کو ایک نفسیاتی مرض سے تعبیر کیا گیا اور غیر ادبی معیاروں کی روشنی میں غزل پر نظم کو ترجیح دی جانے لگی تو اس جذبے کی اہمیت اور معنویت میں کمی آتی گئی۔ اگرچہ اس کا وفور غزل کے اشعار میں برقرار رہا۔ رفتہ رفتہ عشقیہ علائم سماجی افکار کے اظہار کا وسیلہ بن گئے اور خارجی سطح پر تبدیلی کے ایک مخصوص تصور کے تحت رقیب، ناصح، محتسب، عاشق، قاتل، حبیب، شہید، قفس، صیاد، ہجر اور وصل کے الفاظ نے غزل کو ایک منضبط اور طے شدہ

جذباتی دائرے سے نکال کر دوسرے محدود دائرے میں پہنچا دیا۔ غزل میں عشق کا تصور نہ اساسی مرکزیت کا حامل ہے اور نہ ترقی پسند شاعری کی طرح کسی بیرونی تصور کی صورت گری کا ذریعہ۔ اس کی حیثیت نئی غزل میں زندگی کے عام لیکن توانا اور مستحکم جذبے کی ہے جو تمام مسائل کے ہجوم میں خود کو متحرک رکھتا ہے اور اس کی تصویریں عشق کے مثالی یا سماجی تصور کی روایت سے نہیں ابھرتیں بلکہ روزمرہ زندگی کے ایک جیتے جاگتے، خون کی حرارت سے معمور تجربے کی بنیاد پر مترتب ہوتی ہیں۔ عشقیہ تصور کا وہ دھندلکا، پراسرار اور ماورائی رویہ جو فراق کی شاعری پر محیط ہے اگرچہ روایتی تصور سے زیادہ پرکشش ہے لیکن نئی غزل تک آتے آتے ایک واضح اور ٹھوس حقیقت بن جاتا ہے۔ یہ زندگی کا صرف ایک پہلو ہے، مکمل زندگی یا اس کا اشاریہ نہیں۔ اس لیے نئی غزل کے عشقیہ حصے میں، بے چارگی، خود ترحمی، بیزاری، گریہ و بکا اور شکوہ و شکایت کا کوئی انداز نہیں ملتا۔

ب کے ضمن میں جو اشعار نقل کیے گئے ہیں ان میں اس عہد کے عام تہذیبی انتشار، جذباتی اور فکری بحران، عقائد اور اقدار کی شکست اور سہاروں کے فقدان کے باعث رونما ہونے والی نفسیاتی الجھنوں، بے سمتی اور لاحاصلی کے افق تا افق پھیلے ہوئے احساس، اقتدار کی جنگ، سیاسی جنون کے ہاتھوں تباہ ہوتے ہوئے اخلاقی نظام اور افادیت زدہ معاشرے کے میکانکی طرزِ عمل سے ابھرنے والے داخلی اضطراب کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔ نیا شاعر اس اضطراب کا سبب اپنی جہالت اور غفلت کو نہیں بلکہ آگہی کو قرار دیتا ہے۔ تمدنی عروج کے باوجود پریشان نظری مغرب کے حدود سے نکل کر ایک روحانی نظام کا دم بھرنے والے مشرق پر اپنے آپ کو مسلط کرتی جارہی ہے۔ اس کا نتیجہ جن خطوط پر واضح ہورہا ہے وہ صحیح ہیں یا غلط، ان سے فی الحال بحث مقصود نہیں۔ کہنا صرف یہ ہے کہ اجتماعی تہذیب میں فرد کی آزادی پر احتساب اور ہجوم میں ذہنی و جذباتی سناٹے کی فضا بہرصورت اس عہد کا المیہ ہے۔ انسانی تاریخ میں ایسے ادوار پہلے بھی آتے رہے ہیں جب سیاسی

اور تہذیبی تصادمات کے باعث تخلیقی ذہن ایسے صدمات سے دوچار ہوا ہے۔ لیکن بیک وقت مادی کمال اور روحانی زوال کا تاثر اس قدر شدت کے ساتھ پہلے کبھی نہیں ابھرا۔ اس تاثر کی توضیح کئی زاویوں سے ہوئی ہے۔ مراجعت کی خواہش اور تہذیب کے مصنوعی تصور سے اکتاہٹ کا بھی کئی شعراء نے اظہار کیا ہے۔ اگر اس کا مطلب تہذیبی سفر کے نقطۂ آغاز کی بازدید ہے تو یہ سراسر اُلٹی روی اور وقت کے پہیے کو الٹے رخ پر چلانے کی وہ کوشش ہے جس پر کوئی بھی انسانی قوت قادر نہیں ہوسکتی۔ عام طور پر جنگل کا معاشرہ نئی غزل میں ایک علامتی مفہوم رکھتا ہے جو ایسے تہذیبی نظام سے عبارت ہے جہاں ذہن و نظر پر بیرونی احتسابات کی گرفت نہیں ہوتی۔ جہاں اذکار رفتہ نظریات کے حصار سے نکل کر کھلی ہوا میں سانس لینے کی آزادی ہوتی ہے۔ میں اس جذباتی انتہاپسندی سے کوئی ذہنی رشتہ استوار نہیں کر پاتا (گنسبرگ، فرلنگ ہٹی اور کورسو کی شاعری کو پسند کرنے کے باوجود) جس کے مظاہر امریکہ کی بیٹ نسل یا خود ہمارے ملک میں بنگال کی بھوکی پیڑھی کی جنسی اور فکری بے راہروی کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ یہ طرز فکر وجودی زاویۂ نظر کی ایک کڑی ہے جس کا اظہار مغرب کے مشینی اور میکانکی کلچر کے خلاف کبھی درشت اور نفرت آمیز اور کبھی گہرے حزنیہ ردعمل کو ظاہر کرتا ہے۔ اس لیے اس میں شدت اور مبالغہ بھی ہے لیکن میں یہ ضرور محسوس کرتا ہوں کہ نئی اردو غزل میں جب یہ تاثرات در آتے ہیں تو ان کا عمل دخل محض ایک مصنوعی تصور اور فارمولے کا مرہونِ منت نہیں ہوتا۔ جس طرح ویت نام میں امریکہ کی سیاسی جارحیت اور اقتدار کے انسانیت سوز مظاہرے کا کرب محسوس کرنے اور اسے سمجھنے کے لیے کرۂ ارض کے اس خطے پر بذاتِ خود موجود رہنے اور تمام واقعات میں عملی اشتراک کی شرط عاید نہیں ہوتی، اسی طرح سائنسی ترقیوں کے باعث ایک سمٹی ہوئی زمین پر علم کی روشنی سے پھیلے ہوئے ذہن کا کسی ایسے خوف سے دوچار ہونا جس کے بازو ابھی مغربی معاشرے سے آگے نہیں بڑھے غیر فطری نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ علم کی روشنی ہر ذہن کو یکساں طور

پر وسعت نہیں بخشتی اس لیے اگر کسی خاص موضوع کو وسیلۂ نجات یا سامان شہرت سمجھ کر ایک ساتھ بہت سے لوگ اس کا راگ الاپتے ہیں تو اس میں کچھ جھوٹے بھی ہوں گے۔ ہمیں سچ کا، خواہ اس کی مقدار کتنی ہی کم ہو احترام کرنا چاہیے اور ہر شخص کی نیت پر شک کرنے سے پہلے نیتوں کے ہمدردانہ تجزیے اور اپنے شک کے لیے ناقابل تردید منطقی بنیادوں تک رسائی کی کوشش کرنی چاہیے۔ انسان کی ذہنی اور جذباتی پیچیدگی اور فن کی پیچیدگی میں بہت مماثلتیں ہیں۔ جب ہم اپنے علم، مطالعے، احساس اور تخیل کی مدد سے ایک گذرے ہوئے زمانے کا کردار بننے اور اس عہد کے کردار کے المیے کو سمجھنے کے لیے اسی کردار کے پیکر میں ڈھلنے پر قادر ہو سکتے ہیں تو آج کے دور میں جب مشرق اور مغرب کے درمیان زمانہ مشترک ہے، اور جغرافیائی فاصلہ قابل عبور تو ذہنی اور حیاتی سطح پر مشرقی انسان کے لیے مغرب کے انسان کی نفسیاتی الجھنوں اور تہذیبی مسائل کو تخلیقی ادب اور اخباری اطلاعات کے ذریعہ سمجھ لینا اور اپنی پسماندگی کے باعث اس کے حال میں اپنے مستقبل کے سایوں کو لرزاں دیکھنا شاید دشوار نہیں۔ یہ مسئلہ یقیناً اہم ہے کہ ادبی تخلیق میں خوف، دہشت بے دلی اور بے چارگی کا اظہار مناسب ہے یا نہیں لیکن جیسا کہ اوپر عرض کیا جا چکا ہے، نئی غزل اور مجموعی طور پر نئی شاعری میں تخلیقی عمل اور سوچ کی لہر کے راستے میں رکاوٹ پیدا کرنے کی کوئی شعوری کوشش مستحسن نہیں سمجھی جاتی۔ اس کی بنیاد جب صداقت خیال ہے تو خیال کے بجائے ان مخصوص سماجی اور تہذیبی حالات کی مذمت ہونی چاہیے جو کسی ناپسندیدہ خیال کو جنم دیتے ہیں۔

کئی ایسے شعراء جن کی ذہنی تربیت ادب کے روایتی ماحول میں ہوئی تھی اپنے عہد کی تبدیلیوں کے عرفان کے ساتھ ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہو گئے۔ ادب کے سطحی اور تفریحی تصور کے پس منظر میں اپنے گہرے سماجی روابط کی بنا پر ترقی پسند نظریہ بلاشبہ ایک زندہ حقیقت کی حیثیت رکھتا تھا اور جاگیردارانہ معاشرے کے مقابلے میں ایک

عوامی معاشرے کا تصور تاریخ کے ارتقائی سفر میں ایک حقیقی اور ناگزیر منزل کا علامیہ تھا۔ تاریخی حقائق کے جبر نے جب آدرش، عقیدے اور نظریے کی بے بضاعتی کا احساس عام کیا تو وہی شعراء جو ایک بیمار روایت سے بچ کر ایک نئی اور توانا حقیقت کی جستجو میں ترقی پسندی کے مسلک سے وابستہ ہوئے تھے، رفتہ رفتہ خوابوں کے حصار سے باہر آگئے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، وحید اختر، شہریار، بلراج کومل، عمیق حنفی، محمد علوی، سلیمان اریب، خورشید احمد جامی اور کئی دوسرے شعراء کے یہاں بدلتے ہوئے حالات کے ساتھ روایت سے رفتہ رفتہ جذباتی اور فکری بعد کا جو عمل ملتا ہے اس کی بنیادیں تاریخ کے متحرک تصور کی منطق میں دیکھی جاسکتی ہیں۔

نیا عہد نامہ میں خلیل الرحمٰن اعظمی نے اور پتھروں کا مغنی میں وحید اختر نے اپنے فکری سفر کی روداد خاصی تفصیل کے ساتھ بیان کی ہے۔ اس سفر میں انھیں ذہنی آسودگی کے دائرے سے نکل کر اضطراب اور آزمائش کی کن منزلوں سے گذرنا پڑا اور ان منزلوں نے ان کے ذہنی رویوں کو کس طرح متاثر کیا اور ان تاثرات کی بنیاد پر وہ کن تبدیلیوں سے دوچار ہوئے اور غور و فکر کے کس نتیجے نے انھیں ترقی پسند نظریے کے حدود سے باہر نکلنے یا ادبی نظریے کی حیثیت سے اس کے تسلط سے آزادی کی ترغیب دی؟ ان تمام سوالات کے جواب کئی نئے شعراء کی تحریروں میں مل جاتے ہیں۔ نئی غزل کی تشکیک اور نامرادی کا احساس ایک نئے ایمان کی جستجو کا اشاریہ ہے۔ بعض شعراء کے یہاں تصوف، بھگتی، دیومالا اور تیاگ کے تصور سے جو دلچسپی نظر آتی ہے وہ مادی قیود میں وسعت کی تلاش اور حقائق کے جبر سے نکل کر ایک مابعد الطبیعیاتی فضا تک پہنچنے کی آرزو کا پتہ دیتی ہے۔ یہیں اس حقیقت کا اعتراف بھی ضروری ہے کہ کورانہ تقلید اور بعض انتہا پسند نئے شعراء کی لسانی اور فنی بغاوت کے نتیجے میں زبان و بیان کی خامیوں کو خامی نہ سمجھنے کے فیشن نے عاجز البیان نئے شعراء کی ایک خاصی بڑی تعداد پیدا کر دی ہے جو اپنے یا نئی غزل کے موضوع تک

ہمیشہ چند لفظوں کے وسیلے سے پہنچتے ہیں ۔ ہر عہد میں غزل نے چند الفاظ کو ایسی شعری اصطلاحات اور تلازموں کا درجہ دیا ہے جو اپنے معنوی پیکروں کی شناخت کا نشان بن جاتے ہیں ۔ نئی غزل کے پختہ کار شعراء کے یہاں یہ امتیاز ملتا ہے کہ وہ ایک لفظ سے ہمیشہ ایک ہی تصور کی تشریح نہیں کرتے بلکہ استعمال کے مواقع کی روشنی میں ایک ہی لفظ سے مختلف جگہوں پر مختلف النوع حسی پیکروں کی تخلیق کرتے ہیں ۔ نئی شاعری کو آسانی سے ہاتھ لگنے والا سکہ رائج الوقت سمجھ کر اس کی مدد سے متاع شہرت کے حصول کی جستجو کرنے والے سچی اور قابل لحاظ تخلیقی اپج سے محروم شعراء کے یہاں نئے پن کی بنیاد محض چند ایسی زمینیں ہوتی ہیں جن میں ممتاز نئے شعراء کی غزلیں منظر عام پر آئی ہوں یا پھر وہ کلیشیز جو اچھے شعراء کے یہاں تخلیقی وقار اور مقلدوں کے یہاں محض دنیاوی کاروبار کا ذریعہ بنتی ہیں ۔

ج کے خانے میں جو اشعار پیش کیے گئے ہیں ان کا تعلق نئی غزل کے داخلی اور خارجی آہنگ اور پیکر آفرینی سے ہے ۔ نئی غزل کی زبان کلاسیکی غزل کی قطعیت، پختہ کاری، تراش خراش اور ترقی پسند غزل کے لسانی جوش اور حد بندی دونوں سے الگ ہے ۔ نئی غزل چونکہ زبان کے تخلیقی استعمال پر زور دیتی ہے، اس لیے مختلف شعراء کے یہاں ایک ہی لفظ الگ الگ معنوی اور حسی فضا خلق کرتا ہے ۔ سامنے کی مانوس اور جانی پہچانی اشیاء کو علامت بنانے کی کوشش اور غیر مرئی کیفیتوں کی تجسیم نے نئی غزل کو ماضی کے لفظی اور معنوی تلازمات سے الگ کر کے ایک ایسی زبان سے متعارف کرایا جو اردو لغت کا حصہ ہونے کے باوجود غزل کی لفظیات میں اضافے کا حکم رکھتی ہے ۔ نئی غزل کی زبان نہ تو روزمرہ کی زندگی کی زبان ہے اور نہ شاعری کی آراستہ اور مرصع زبان کے قدیم تصور سے کوئی علاقہ رکھتی ہے ۔ پھر بھی غزل کی مخصوص ہیئت کا جبر ایک حد تک نئی غزل کی زبان کے اردگرد بھی حدیں قایم کرتا ہے ۔ خلیل الرحمٰن اعظمی سے لے کر اکتساب

و استفادے کی منزل سے گذرنے والے چند بالکل نئے شعرا تک کے یہاں شائستہ لہجے، صاف اور سادہ الفاظ اور تربیت یافتہ آہنگ کی حدود میں بھی وسعت احساس کے اظہار کی قابلِ قدر تصویریں نظر آتی ہیں۔ غزل کے فارم کی پابندیاں، ان کی مجبوری نہیں بنتیں۔ مجموعی طور پر نئی غزل کی زبان استعارے کی زبان ہے اور اس کے لہجے میں گرچہ بیک وقت سودا، آتش اور یگانہ کے مردانہ پن، میر کے نرم رو اور اداسی کی آنچ میں تپے ہوئے پرسوز آہنگ اور غالب کے منطقی اسلوب کی پرچھائیاں ملتی ہیں لیکن بالعموم نئے غزل گو کا لہجہ عاقلانہ، واعظانہ اور خطیبانہ نہیں بلکہ خود کلامی کا ہے۔

د کے تحت آنے والے اشعار اس کھلنڈرے پن اور نیم مزاحیہ ذہنی رویے کی ترجمانی کرتے ہیں جو کبھی کبھی نئی غزل میں شعری عمل کی مفروضہ سنجیدگی کے تصور پر ایک طنزیہ فکری تناؤ کی فضا میں سکون اعصاب کے عارضی لمحوں کی صورت ابھرتا ہے۔ معنوی اعتبار سے یہ طرز فکر اس روایت کی تجدید ہے جو جرأت اور انشا کے یہاں غریب زمینوں، بے تکے قافیوں اور مضحکہ خیز ردیفوں کی شکل میں نمایاں ہوئی تھی قمیص، ساڑیاں، طوطے، مٹی، پتھر اور ایسی ہی چند اور ردیفوں میں نئے شعرا نے بعض اوقات اعلیٰ درجے کی غزلیں بھی کہی ہیں۔ اینٹی غزل کی اصطلاح میرے نزدیک بے معنی ہے۔ غزل اگر ہزل نہیں بنتی تو کوئی بھی لباس اختیار کرے بہرصورت غزل کے فارم کی محتاج رہے گی اس لیے کسی غزل کے فنی اور لسانی تنظیم کے مخصوص طور کی بنا پر اسے بے معنی یا مہمل تو قرار دیا جا سکتا ہے لیکن اس کی نفی ممکن نہیں۔ پاکستان میں سلیم احمد کی خلاقانہ خوش طبعی اور ظفر اقبال کی وسعت طلبی نے کبھی کبھی بے لگام شاعری کو بھی راہ دی ہے۔ ذاتی طور پر میں یہ محسوس کرتا ہوں کہ فن کے کسی بھی شعبے میں چند ضروری پابندیوں کے ساتھ آزادی کا اظہار ہی حقیقی اور متوازن فنی عمل ہے۔ فن کے لیے سنجیدگی شرط نہیں۔ لیکن ہزل کی صفت میں تمسخر کے لیے جو میدان کھلا ہوا ہے اسے چھوڑ کر صرف غزل کی بساط پر مسخرے پن

کے اظہار کی ضد کرنا شاید ایک ناپختہ معصوم خواہش کے علاوہ کچھ اور نہیں ۔ ہندوستان میں محمد علوی کے یہاں فکری سطح پر اور عادل منصوری کی شاعری میں صوتی و لسانی اعتبار سے شوخی اور کھلنڈرے پن کے جو مظاہر کبھی کبھی دکھائی دیتے ہیں ان کی اہمیت آیندہ کیا ہوگی اس کا اندازہ آسان لیکن فیصلہ مشکل ہے ، کیوں کہ شعر و ادب اور فکر و فن کے مذاق و معیار کے سلسلے میں کوئی پیش گوئی خطرناک بھی ہو سکتی ہے ۔ سارتر کے ایک کردار کا قول ہے :

"والدین احمق ہیں ۔ وہ سورج کے سامنے بندھ باندھتے ہیں ۔ میں سمجھتا تھا کہ دنیا کبھی نہیں بدلے گی ـــــ کبھی نہیں ـــــ لیکن یہ تو بدل گئی !"

(۱۹٦۹ء)

نئی غزل ـــ پاکستان میں

کچھ لوگ اس فریب میں مبتلا ہیں کہ پاکستان کی نئی شاعری اور ہندوستان کی نئی شاعری بعض ایسے مفید اصولوں اور تصورات کی پابند ہے کہ دونوں میں اختلاف کا کوئی پہلو نظر ہی نہیں آتا۔ اس غلط نظری کو راہ دینے میں نئی شاعری کے ان شارحین نے نمایاں رول ادا کیا ہے جو جدیدیت کو ایک تحریک سے تعبیر کرتے ہیں۔ پس کھینچ تان کر انھوں نے اس کا ایک دستور العمل بھی تیار کر لیا ہے اور اسی کی بنیاد پر وہ اس شاعری کا جو ان کے نزدیک نئی ہے اور اس کا جو نئی نہیں ہے، ایک بندھا ٹکا فارمولا تیار کر بیٹھتے ہیں۔ کچھ ایسا ہی سلوک ہندوستان کی نئی غزل اور پاکستان کی نئی غزل کے سلسلے میں بھی روا رکھا گیا ہے۔ نتیجتہً آپ پاکستان کی نئی غزل کا کوئی تعارف پڑھیں یا ہندوستان کی نئی غزل کا، ایک سی باتوں کی تکرار ملے گی۔

لسانی حرمتوں کی شکست، اقدار، عقاید اور مسلمات کی شکست، ٹیکنالوجیکل تمدن کے جبر، اور اس جبر کے نتیجے میں رونما ہونے والے جذباتی، حسی اور روحانی اضطراب، نیز لاسمتی، بے حاصلی کا ایک شور بے اماں ہے کہ سماعت پسپا ہو گئی۔ بار بار دہرائی جانے والی یہی باتیں نئی شاعری اور نئی غزل کا شناختی نشان مان لی گئیں۔ حیرت اور عبرت کا مقام ہے کہ ان شارحین نے موضوعاتی شاعری کی مذمت میں کوئی کسر باقی نہ رہنے دی اور اس

احساس سے یکسر بے خبر ہو گئے کہ نئی شاعری کے باب میں وہ جن گراں قدر خیالات کا اظہار کر رہے ہیں، گھوم پھر کر یہی خیالات موضوعات کے ایک نئے دائرے کا تعین کر لیتے ہیں۔ اس طرح انھوں نے ایک دائرے سے نجات کا اعلان کیا تو غیر شعوری طور پر ایک دوسرے دائرے کے قیدی بھی ہو گئے۔

اس مضمون میں ان باتوں کا اعادہ مقصود نہیں جو نئی شاعری یا نئی غزل کے مجموعی آہنگ سے تعلق رکھتی ہیں۔ اگر تعمیم سے کام لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ نئی غزل کا فکری تناظر کم و بیش وہی ہے جو نئی شاعری کا ہے۔ یہ بات بھی صحیح ہے کہ آواں گارد میلانات کی ترجمانی دنیا کے مختلف ممالک اور مختلف زبانوں کے ادب میں جس سطح پر ہوئی ہے اردو کی نئی غزل کے خاکے کا عمومی تجزیہ کرتے وقت اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ہر عہد کے ادب کا اپنا مزاج ہوتا ہے کہ ہر عہد کے انسان کی جذباتی، نفسیاتی اور ذہنی زندگی کے کچھ مخصوص تقاضے ہوتے ہیں۔ اور ایسا اس حقیقت کے باوجود ہوتا ہے کہ کسی بھی ادب کی تاریخ ایک بنیادی وحدت یا بعض لازماں عناصر کے تسلسل سے یکسر عاری نہیں ہوتی۔ لیکن ادب کے مطالعے میں ہم مختلف علاقوں کی مخصوص روایات، جمالیاتی قدروں، لسانی رشتوں، جغرافیائی اور تاریخی انفرادیت نیز ان سب کا اثر جذب کرنے والی سائکی کے حدود کو سمجھے بغیر تعمیمات سے پیچھا نہیں چھڑا سکتے۔

یہاں میں مختصر طور پر ایسے اوصاف و عناصر کی نشان دہی کروں گا جو پاکستان کی نئی غزل کو ہندوستان کی نئی غزل سے ممیز کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ ہے کہ تقسیم کے بعد پاکستانی شعر و ادب کی قیادت جس گروہ کے حصے میں آئی اس کی جذباتی اور ذہنی صورت حالات اس کے ہندوستانی معاصرین کے عام مزاج سے مختلف تھی۔ غزل گویوں میں ناصر کاظمی اس گروہ کے سرخیل تھے۔ انھیں ہجرت کے تجربے میں تقریباً سوا سو برس پہلے کے ایک تجربے کی بازگشت سنائی دی۔ میر صاحب کی تعیین نو یا بازیافت کا سلسلہ ناصر کاظمی ہی نے شروع کیا۔ پھر اس ہجرت کو انھوں نے ایک عمرانیاتی معنی پہنائے اور بات کشاں کشاں جنت

سے حضرت آدم کی ہجرت تک جا پہنچی۔ یہ ایک اندوہناک تجربے کی بازیافت تھی جس کے نتیجے میں ناصر کاظمی کی غزل ایک NOSTALGIA کے حصار میں آگئی۔ انھوں نے میر کے عہد کو ایک لمبی اندھیری رات سے تعبیر کیا جس کی سرحدیں ۴۷ء کے بعد کی ایک دوسری لمبی اندھیری رات سے آملی تھیں۔ یہ کوشش تھی روایت کو ایک نیا فکری اور جذباتی مفہوم دینے کی لیکن اس کے ساتھ ساتھ ایک اور حقیقت جسے نئی غزل کے اکثر قارئین نظر انداز کر دیتے ہیں یہ ہے کہ ناصر کاظمی کی غزل ماضی کو از سر نو زندہ کرنے یا روایت کو ایک نئی نفسیاتی جہت سے ہمکنار کرنے کے ساتھ ساتھ ایک نئے شعور کا اظہار بھی کرتی ہے۔ برگ نے کی متعدد غزلوں میں ہندوستان کی تقسیم کے نتیجے میں رونما ہونے والے تہذیبی ماحول کے باضابطہ خاکے ملتے ہیں۔ ان میں داخلیت کا آہنگ دبا دبا سا ہے اور واقعات کے حوالے بہت واضح ہیں۔ ناصر کاظمی کے معاصر ہندوستانی غزل گویوں کے یہاں اس کے برعکس سیاسی کوائف اور واردات کے ذکر سے گریز کی ایک شعوری کوشش ملتی ہے۔ یہاں میر کی بازیافت اس طور پر ہوئی کہ ان کی زمینوں میں شعر کہے گئے یا ان کے مخصوص آہستہ خرام آہنگ کو برتا جانے لگا، جب کہ ناصر کاظمی نے ۱۹۴۷ء کی سیاسی واردات کو ایک تہذیبی المیے کے تناظر میں انھی خطوط پر دیکھا تھا جس کی جانب اشارے میر صاحب نے دلّی کی بربادی کے ساتھ دل کی ویرانی کے ذکر میں بار بار کیے ہیں۔ اسی کے ساتھ ساتھ برگ نے کی مسلسل غزلوں، خاص طور سے ان غزلوں میں جن کا حوالہ تقسیم کے ساتھ ہونے والے فسادات ہیں، ناصر کاظمی کا لہجہ ان کی عام غزلوں سے بہت الگ ہے۔ ان غزلوں میں احتجاج اور غصے کی لے خاصی اونچی ہے۔ اداسی اور غنائیت کا تاثر دبا دبا سا ہے۔ اپنی ترکیب کے اعتبار سے یہ غزلیں نظم نما ہیں۔ ان میں مجرد خیالات کا بیان ہے اور اگر استعاروں کا استعمال کیا بھی گیا ہے تو اس طرح کہ مطالب کا اکہرا پن چھپ نہیں سکا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس نوع کی غزلوں کو نظم کے مزاج سے قریب آنے کی ایک باقاعدہ جستجو کے پس منظر اور غزل کی عام فکری روایت کے جبر سے انکار کی

ایک کوشش کے آئینے میں دیکھنا چاہیے۔

اس کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ پاکستان کے شعراء کو جو نیا تہذیبی ماحول ملا وہ ہندوستان کے ان شہروں کی فضا سے مماثل نہ تھا جنھوں نے لسانی مراکز کی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ ناصر کاظمی بنیادی طور پر ایک کلاسیکی مزاج رکھتے تھے اور میر تک ان کی رسائی جذباتی واردات کے اشتراک سے قطع نظر ایک اور وسیلے سے ہوئی تھی جس کا نشان فراق کی غزل ہے۔ جو اپنے تمام تر جمالیاتی ذائقے کے باوجود، غزل کی کلاسیکی روایت ہی کی ایک توسیعی شکل ہے۔ جس کی ترکیب میں غزل کے ایسے اساتذہ کا رنگ سخن بھی شامل ہے جو عام معنوں میں بھی روایتی تھے۔ یہی وجہ ہے کہ برگِ نے کی غزلوں میں ناصر کاظمی نے جہاں کہیں نئے تجربوں کی دریافت اور اظہار کا عمل اختیار کیا تھا وہاں وہ اپنے اجتہاد کے باوصف توازن اور میانہ روی کے حصار سے نکل نہ سکے۔ ان کے بعد کے غزل گویوں کے یہاں تجربہ پسندی کے رنگ زیادہ روشن ہیں کہ انھوں نے نہ تو ناصر کاظمی کی طرح غزل کی روایت سے کسب فیض کیا تھا، نہ ہی اردو کے مخصوص لسانی آہنگ کا ان جیسا شعور رکھتے تھے۔

یہ بے خبری ان کے لیے ایک نئی تخلیقی آزادی کا اعلان نامہ بن گئی۔ پھر پاکستان کی نئی نسل مشترکہ تہذیبی روایتوں کے اس ادراک و عرفان سے عاری تھی جس کا عکس ہمیں پاکستان کے مہاجر شعراء کی غزلوں میں ملتا ہے۔ ان کے لیے ایک نئی مملکت کا قیام ایک نئی ثقافت، ایک نئے جذباتی اور تہذیبی ماحول، ایک نئی لسانی روایت کے قیام کا حرف آغاز تھا۔ وہ شہر جو اردو شعر و ادب کے لسانی مراکز کی حیثیت رکھتے تھے ان کے نزدیک ایک اجنبی ملک کے اجنبی ماحول کی علامت تھے اور غزل کی شاعری، چوں کہ اپنی ہیئت کے جبر کو کبھی بھی مسترد نہیں کر سکی اور ردیف و قافیے کی پابندی کے ساتھ ساتھ تغزل اور محاسن کلام کی ایک گاہے مبہم، گاہے متعین روش پر چلتی آئی ہے، پاکستان کی نئی نسل کے شعراء کے لیے ایک دور افتادہ روایت کا حصہ بن گئی۔ انھیں ایک نئی روایت کے قیام و استحکام کے لیے وسیلے کی تلاش ہوئی سو انھوں نے کچھ

نئے راستے ڈھونڈ نکالے جن پر غزل کی روایت کا سایہ بہت ہلکا تھا۔ اختر احسن کی زمین غزلیں سفر کی ایک نئی راہ کا پتہ دیتی ہیں جس کے حسی اور جمالیاتی سرچشموں کا مرکز ہندوستان سے دور جاپان کی سرزمین تھی۔ ہر چند کہ پاکستان ہی کے ایک "نئے" غزل گو نے ان غزلوں کی پیروڈی میں "عین غین غزلیں" بھی کہیں لیکن تجربہ پسندی کی یہ لہر دب نہ سکی نظم میں اس لہر کا اظہار اور زیادہ شد و مد کے ساتھ ہوا کیوں کہ اس کوچے میں غزل کی بنیادی ہیئت کے جبر کا گذر نہ تھا۔ ظفر اقبال نے آب رواں کے دور تک پرانی زمینوں میں نیا شعر کہا تھا اور اس حقیقت کے باوجود کہ آب رواں کی غزلوں کا آہنگ اور اسلوب غزل کے روایتی اسالیب سے گریز کی ایک نیم روشن جستجو کی شہادت دیتا ہے، کلاسیکی غزل کے اثرات سے وہ آزاد نہ ہو سکے تھے۔ آب رواں کی غزلوں میں ایسے اشعار کی تعداد کم نہیں جو غزلیہ شاعری کی مانوس مہک اور سودا یا غالب، داغ یا حسرت حتیٰ کہ اینڈی بینڈی زمینوں والے انشا اور جرأت کی یاد بھی تازہ کر دیتے ہیں۔ لیکن بہت جلد (آب رواں کی اشاعت کے کل چار برس بعد) گلافتاب تک پہنچتے پہنچتے ظفر اقبال نے یہ جوا اتار پھینکا اور ایک نئی لسانی جسارت اور لہجے کی بے خوفی کے وسیلے سے غزل کے ایک نئے ایڈیم کی تعمیر میں منہمک ہو گئے۔ گلافتاب میں انھوں نے یہ اعلان کیا کہ:

> "یہ کتاب اردو مستقبل کا خواب نامہ ہے۔ دھندلا اور ادھورا۔ مروج اردو کے ساتھ اپنی کچھ بن نہیں آئی۔ چنانچہ شعری تجربے کی حدت میں پگھل کر اس نے یہ صورت اختیار کی ہے۔ جن چشموں سے اس زبان نے ابتدا میں توانائی حاصل کی اور جو ایک مدت اس پر روک دیے گئے تھے، میں نے انھیں پھر سے رواں کر دیا ہے، کچھ کلیوں کا احیا کیا ہے، کچھ وضع کیے ہیں۔"

ان کے اس اعلان کا خاتمہ ان الفاظ پر ہوتا ہے کہ "اب میں سانس لے سکتا ہوں" کیوں کہ اس آزادی کے نتیجے میں جسے ظفر اقبال نے "ڈسٹورشن کہا ہے" لفظوں کی شخصیت اندر سے بھی بدلی

ہے، نئی ساز باز سے لفظوں کے مابین نئے رشتے استوار ہوئے ہیں اور ابلاغ کی نئی سطحیں دریافت ہوئی ہیں:

پاکستان کے نئے غزل گویوں نے لفظوں کی تخصیت کو اندر سے بدلنے لفظوں کے مابین نئے رشتے ترتیب دینے اور ابلاغ کی نئی سطحیں دریافت کرنے کی کوشش کئی سطحوں پر کی۔ اس کی ایک سطح رطب ویابس کی وہ غزلیں سامنے لاتی ہیں جہاں غزل اور ہزل کا فرق ختم ہو گیا ہے۔ جہاں سنجیدگی اور مزاح کے مابین کوئی حد فاصل نہیں رہ گئی۔ اور ہر چند کہ اس عمل کا جواز فن کے تفریحی تصور (PLAY THEORY OF ART) میں دریافت کیا جا سکتا ہے، اس حقیقت سے انکار کی کوئی وجہ نہیں کہ یہ تجربہ صرف تجربہ تھا، عبدالمجید بھٹی کی نظم برہن کی طرح جو کسی فنی تاثر کی ترسیل میں ناکامی کے سبب نہ تو شعروادب کی روایت کا حصہ بن سکی نہ ہی معنی خیز تجربوں کی صف میں اس کی شمولیت ممکن ہو سکی۔

غزل اپنی داخلیت اور نغمگی کے تمام تر سحر کے باوجود بنیادی طور پر فارم کی شاعری ہے اور اس کے فارم کا کلیدی حوالہ فارسی غزل ہے۔ فارم کی ناگزیریت نے اس کے تجربوں اور اس کی داخلی سرشت کے تعین پر بھی گہرا اثر ڈالا ہے۔ گزشتہ چند برسوں میں پاکستان کے دانشور تہذیبی جڑوں کی تلاش کے مسئلے پر گفتگو میں جتنے سرگرم رہے ہیں اس کا اظہار غزل کے آئینے میں اس طور پر ہوا ہے کہ نئے شعراء کا ایک حلقہ نئی غزل کو سرتاسر متقدمین کی غزل سے ہم آہنگ کرنے میں منہمک ہے تو ایک دوسرا حلقہ غزل کے مجموعی انسلاکات کو کلیتہً مسترد کرنے پر مصر ہے۔ ثانی الذکر حلقہ اجتماعی لاشعور اور نسلی حافظے کے تصور میں اپنے عمل کا جواز ڈھونڈتا ہے اور اس کے ذہنی سفر کا خاتمہ اس تہذیبی منطقے پر ہوتا ہے جس کا علامیہ قدیم ہندوستانی معاشرہ اور اسلوب زیست ہے۔ یہ تصور تقویت اس احساس سے حاصل کرتا ہے کہ موہن جودارو اور ہڑپا اب پاکستان کی سرزمین کا حصہ ہیں۔ ناصر شہزاد اور اس طرز فکر کی نمایندگی کرنے والے بعض دوسرے غزل گو اپنے اشعار کے ذریعہ ایک نئی (ہندوستانی؟) جمالیات کی تشکیل میں مصروف ہیں۔

فارسی غزل کے عام آہنگ لفظی اور معنوی تلازمات کے حصار سے نکلنے کی بات تو سمجھ میں آتی ہے کہ ذہنی اور جذباتی ماحول بدلا ہے تو لسانی مزاج و مذاق کی نوعیت میں بھی تبدیلی آئے گی لیکن بعض ہندی الفاظ کے استعمال یا ہند و دیو مالا سے ماخوذ علامتوں کی بنیاد پر یہ سمجھ لینا کہ غزل کی عجمی روایت سے مکمل انقطاع کی صورت پیدا ہو گئی ایسا ہی ہے جیسے مغربی لباس زیب تن کرنے کے بعد کوئی ہندوستانی خود کو انگریز سمجھ بیٹھے اور اپنے تاریخی و تہذیبی رشتوں کا منکر ہو جائے۔

سچ تو یہ ہے کہ نئی غزل کا وہی حصہ معنی خیز ہو سکتا ہے جو "پرانے پن" کو پرانے پھٹے کپڑوں کی طرح اتار پھینکنے کے بجائے روایت کو ایک نیا تناظر، نیا مفہوم اور ایک نیا بعد عطا کر سکے۔ پاکستان کی نئی غزل میں جستجو کی یہ جہت بہت روشن ہے کہ منیر نیازی، احمد مشتاق، ساقی فاروقی سلیم احمد، شکیب جلالی، ظفر اقبال، ناصر کاظمی کے ناموں سے یہ شہر آباد ہے۔ پھر جدید تر شعراء میں خاص طور پر مشرقی پنجاب کی سرزمین سے ابھرنے والے غزل گویوں کو یہ سہولت بھی حاصل ہے کہ مشرقی پنجاب اور دلی و لکھنؤ کے مابین اب طویل فاصلے حائل ہیں۔ روایت کتابوں کی وساطت سے ان تک پہنچ سکتی ہے لیکن لسانی مراکز کی پابندیاں اور رسمیں اور مزاج اور ماحول صرف کتابوں کے صفحات پر منتقل ہونے سے رہے۔ سو پاکستان کی نئی غزل اور ہندوستان کی نئی غزل میں امتیاز کے کچھ نقش ناگزیر طور پر سامنے آئے ہیں۔ پاکستان کی نئی غزل میں ایک نئے تہذیبی اور جذباتی ماحول کے ساتھ ساتھ ایک مختلف طبیعی اور جغرافیائی وحدت کی مہک بھی محسوس کی جا سکتی ہے۔

(۱۹۷۸ء)

سوالیہ نشان اور آج کی غزل

۱

غزل باطن کے انکشاف کی شاعری ہے۔ احساس کی شدت اور گہرائی یا دل پر گذرنے والی باتوں کے نقوش دوسری تمام صنفوں کے مقابلے میں غزل نے زیادہ توانائی اور خوبی کے ساتھ ابھارے ہیں۔ چنانچہ فکر اور جذبے کی سطح پر ابھرنے والے انتشار، اضطراب، کرب، نشاط، سکون اور غم و غصہ یا امید و بیم کی کیفیتیں کبھی ٹھوس استعاروں میں کبھی ان کے بغیر بھی غزل کی بساط پر جس طرح جیتی جاگتی نظر آتی ہیں اس کی مثال کسی دوسری صنف شاعری میں تلاش کرنا بے سود ہے۔ اس دنیا میں پرچھائیاں بھی حقیقت بن جاتی ہیں اور شخص ہوئے بغیر سوچتے ہوئے، بولتے ہوئے، دکھ جھیلتے ہوئے اور مسرت کی وادیوں سے گذرتے ہوئے کرداروں کی طرح ہمیں انسانی تجربوں کا قصہ سناتی ہیں۔ ذات اور کائنات کی وہ تمام سچائیاں جن کی بنیاد صرف تاثر اور حسیاتی ردعمل پر ہے روز اول سے غزل کے پیکر میں منکشف ہوتی رہی ہیں لیکن اس واقعے کے اعتراف کے ساتھ یہ اعتراف بھی ناگزیر ہے کہ غزل بنیادی طور پر شخصیت کی داخلی تہوں کا عکس پیش کرنے کے باوجود خارجی ڈسپلن کی بھی اتنی ہی پابند ہے۔ اسی پابندی نے غزل کی شریعت میں حلال و حرام کی حدیں متعین کر دی ہیں۔ ایسا نہیں کہ یہ حدیں کبھی ٹوٹتی نہ ہوں۔ ہمارے اچھے غزل گویوں نے بعض اوقات غزل کے ساتھ خاصی جسارت آمیز آزادی کا استعمال

کیا ہے لیکن اس جسارت کی ضرب سے غزل کی بنیادیں بالعموم محفوظ رہی ہیں۔ کبھی اکا دکا اینٹیں ادھر ادھر کر دی گئیں مگر بیشتر صورتوں میں یہی ہوا کہ دیوار جوں کی توں قایم رہی۔

ان باتوں سے یہ غلط فہمی نہ پیدا ہونی چاہیے کہ غزل کا نظام، ایسے ٹھوس، بے لوچ اور متعصبانہ تصورات کی بنیادوں پر استوار ہے جن کے فکری تقاضے اور فنی مطالبات مفاہمت اور اشتراک باہمی کی مقبول عام اخلاقیات سے بے نیاز ہیں۔ قلی قطب شاہ سے لے کر آج تک غزل کے تدریجی ارتقار کی روشنی میں اس کے مزاج اور ہیئت کا تجزیہ کیجیے تو اندازہ ہوگا کہ روح عصر کی تفہیم کے معاملے میں غزل ہمیشہ آگے رہی ہے اور یہ بات تعصب سے دوری کے بغیر ممکن نہ تھی۔ اس سفر میں ایسی منزلیں بھی یقیناً آتی رہیں جب ایک ہی شعوری اور ثقافتی پس منظر میں دو اچھے شاعروں نے دو مختلف اور کہیں کہیں متضاد معیار اس صنف کے لیے متعین کیے۔ انھیں معیاروں نے فکر کے ایسے مختلف اداروں کو فروغ دیا جن کے اثرات کی حدیں خاصی وسیع اور مضبوط رہیں، اس حد تک کہ بعض اوقات اس سے وابستہ شعرا باہمی فکری تنازعوں اور فنی اختلافات کے گرداب میں پھنس گئے اور اس طرح غزل کا دائرہ سمٹنے کے ساتھ ساتھ ان کی صلاحیتیں بھی تباہ ہو گئیں۔ لیکن افراط و تفریط، تعصبات اور عقیدت مندیوں کا طوفان سرد ہونے پر یہ حقیقت بھی ابھری کہ سارا معاملہ دراصل انفرادی ذہنی رویے اور برتاؤ کی کھینچا تانی کا تھا۔ استادی اور شاگردی کے علاوہ تقلید کی روایت نے چونکہ بعض اساتذہ کے انفرادی مذاق کو ادارے اور اسکول کی حیثیت دے دی تھی اس لیے مقلدوں کے حلقے میں توسیع کے ساتھ ساتھ اختلافات کی گونج بھی تیز ہوتی گئی۔ لیکن ایک نقطے پر انتہائی مختلف الخیال افراد اور ادارے بھی یکجا رہے، اور وہ تھا غزل کے فنی سانچے پر پختہ اور غیر متزلزل ایمان۔ خالص کی اسی پختگی نے غزل کو فن کے چند مخصوص مطالبات کی علامت اور ضابطوں کا اشاریہ بھی بنا دیا۔ اب ان کی تکمیل اور تعمیل کے سلسلے میں غزل کے اچھے شعرا مختلف سطحوں پر تو نظر آتے ہیں لیکن یکسر باغی ہونے کی ہمت اگر کسی نے کی بھی تو غزل کے تقاضوں کی یورش نے اسے سمجھا بجھا کر

یا ڈرا دھمکا کر پھر صحیح راستے پر لگا دیا۔

عہد وسطیٰ کی ہندوستانی سیاست نے دلّی کو ثقافتی مرکزیت بخش دی تھی۔ جنوبی ہندوستان دلی کے مسلمان حکمرانوں کی دسترس سے یا تو دور رہا یا پھر اس پر ان کی گرفت بہت کمزور رہی۔ اس لیے دکنی شعرا نے عجمی روایات کے ساتھ ساتھ فکر کی حد تک ہندی مزاج کا توازن بھی برقرار رکھا۔ پھر قلی قطب شاہ نے اپنی ہندو ملکہ بھاگ متی کو اپنی غزل کا محبوب بنایا تھا اس لیے بعد کے دکنی شعرا نے اسی محبوب کو اردو غزل کا مستقل کردار بنا دیا۔ آنکھیں ہیل جیسی، چال گج گامنی (ہاتھی جیسی)، بالوں کا جوڑا شہد کی مکھیوں کے چھتے جیسا اور بازو کیلے کے گابھے جیسے۔ اس کے چہرے پر گلال کی سرخی تھی اور مانگ سیندور سے بھری ہوئی۔ یہ کردار فارسی غزل اور ہندوستان کی اردو غزل کے محبوب سے ذہنی اور جذباتی طور پر بھی بہت الگ ہے۔ دلّی کے شعری کمال کا ڈنکا جب شمال میں بجا تو فائز دہلوی بھی اس رنگ سے متاثر ہوئے اور اس طرح غزل رفتہ رفتہ برصغیر کے طبیعی، معاشرتی اور تہذیبی مزاج کی ترجمان اور مجموعی طور پر تری اختصاص و امتیاز کا ایک علامیہ بن گئی۔

غزل کے ارتقا میں میر اور سودا کی شخصیتیں روشنی کے دو بلند میناروں کی حیثیت رکھتی ہیں۔ یہ پہلے غزل گو تھے جنھوں نے دنیا کو ایک فرد کی آنکھ سے دیکھا۔ مگر ہوا یہ کہ سودا کی غزل میں جو توانائی، شدت اور رنگا رنگی ملتی ہے اس پر ان کی قصیدہ گوئی کا جادو اس طرح حاوی ہوا کہ دلّی کے شعرا کا ایک بڑا حلقہ ان کے قصائد کو غزل کی ایک مخصوص لہر کا سرچشمہ سمجھ بیٹھا اور سنگلاخ زمینوں، لفظی اور معنوی رعایتوں اور زبان کی سحر آفرینیوں کی بنیاد پر اس حلقے نے غزل کے سفر کا ایک راستہ مقرر کر دیا۔ اس راستے میں احساس کے اسرار اور دھند کی جگہ اظہار کی قطعیت چونکہ نمایاں تر تھی اور مشق و ریاضت کے سہارے اس کا حصول نسبتاً سہل تھا، اس لیے ذوق کے خاندان نے ایک میکانکی عمل کو غزل کا شعار بنا دیا اور فکر کی سطحیت کا جواز فن کی "بلندی" میں ڈھونڈ لیا گیا۔ غالب دنیا کو آئینۂ آگہی سمجھتے تھے لیکن عام معاشرہ جس معاشی انحطاط اور

ذہنی و فکری پراگندگی کا شکار تھا، اس کے پیشِ نظر خود سے قریب آنے اور گرد و پیش کی فضا کے پس منظر میں خود کو سمجھنے کا مطلب ایک بڑی سچائی سے دوچار ہونا تھا۔ چنانچہ بیش تر لوگ آپ اپنا عذاب بننے سے دامن بچاتے رہے۔ اس کا فطری نتیجہ یہ ہوا کہ غزل فرد کے اظہار کی جگہ اس کی پرفریب تردید کا نشان بن گئی۔ مولانا حالی نے اس پر ایک مقدمہ چلا دیا اور اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے سائنسی تصورات کو قانونِ فطرت کی حیثیت بخش دی۔

حالی جتنے پختہ فن کار تھے اتنے ہی کچے مقلد تھے۔ معاشرتی اصلاح اور قومی تعمیر کا غلغلہ سرسید جیسی عہد آفریں شخصیت نے بلند کیا تو رضاکارانہ طور پر حالی نے بھی ادب کو غیر ادبی مقاصد کے حصول کا سب سے موثر آلۂ کار سمجھ لیا اور جتنی آزاد بصیرت کے ساتھ انھوں نے ماضی کے شعری سرمایے کا تجزیہ کیا تھا اتنی ہی پابندی اور شرعی سخت گیری کے ساتھ اس کے امراض کو دور کرنے کے نسخے تجویز کیے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی بصیرت بھی معرض خطر میں پڑ گئی۔ غزل کو فرسودگی کے جال سے نکالنے کے لیے انھوں نے جس راستے کی طرف اشارہ کیا وہ بجائے خود ایک جال تھا اور غزل کی سخت جانی زندگی کا دامن چھوڑنے پر آمادہ نہیں تھی۔ اس لیے اس نے نظم کو راستہ دے دیا اور خود سرنگوں ہو کر بیٹھ گئی لیکن خود حالی کے الفاظ میں ؎ "جی چاہتا نہ ہو تو دعا میں اثر کہاں"۔ چنانچہ ترکِ عشق کی دعا کو بھی غزل کے معاملے میں بھی مرتبۂ حسنِ قبول نہ مل سکا اور یہی محرومی اس کے تحفظ کا وسیلہ بن گئی۔ مگر کردار کا یہ تحفظ ناسازگار ماحول میں غزل کو زندگی کی تگ و تاز نہ بخش سکا۔ اس وقت شاعری کا منصب مادی افادیت کی جس آزمائش کا شکار ہو رہا تھا اس میں لفظوں کو خاموشی کی زبان بننے سے زیادہ بجلی کے پنکھے کی طرح کارآمد بننے کی ضرورت تھی اور غزل اس طرح کی کسی بھی مفاہمت پر آمادہ نہیں تھی۔ سو ہوا یہ کہ اس کی چمک رفتہ رفتہ ماند پڑتی گئی۔ بعد میں غزل کے معترضین نے غزل کے بارے میں صحیح یا غلط ہر طرح کے اعتراضات کا ایک سلسلہ شروع کر دیا اور تنقید کے نام پر عندلیب شادانی نے غزل کے اشعار کو ایسے معانی کا تاج پہنایا جو غزل کے کسی بڑے سے بڑے

شاعر کے خواب و خیال میں کبھی نہیں آ سکتے تھے۔

۱۹۳۶ء کی ترقی پسند تحریک کو جب پریم چند نے حسن کا معیار تبدیل کرنے اور ٹیگور نے "انا" کی کینچلی کو اتار پھینکنے کا مشورہ دیا تو غزل کے سر پر مصائب کے بادل اور تیزی سے یکجا ہونے لگے۔ پریم چند نے ایک سیدھی سادی بات کہی تھی۔ ان کا جملہ سیاسی منشور کا جزو بن گیا اور غزل جو احساس کی سادگی اور سچائی کے اظہار کا سب سے بڑا شعری وسیلہ تھی، سیاست کی پینترے بازی کا شکار ہو گئی۔ مقبول ترقی پسند شعرا میں بیشتر نے نظم کو کمانے والی اولاد کے طور پر دیکھا اور جن وضع داروں نے غزل سے دامن کشی اختیار نہیں کی، وہ اس سے ایسی تبدیلیوں کے طالب ہوئے جو خود غزل کے بس میں نہیں تھیں۔ اس کے فکری مزاج اور فنی ضوابط کا اگر کسی نے لحاظ رکھا تو اس کی پیشانی پر رومانیت کا ٹیکہ لگ گیا اور اجتہاد کے شوق یا تبلیغ کے جوش میں کسی نے "یہ تو کوئی ہٹلر کا ہے چیلا مار لے ساتھی جانے نہ پائے" کا آہنگ غزل کے ساز میں ملانے کی کوشش کی تو غزل کا حلیہ اس حد تک بدل گیا کہ اس کے نام و نسب پر حرف آنے لگا۔ نتیجہ ــــ ایک دلچسپ آزمائش!

نئے خیال کی تکلیف تو خیر بقول فراق ذرا مشکل سے اٹھتی ہے لیکن یہاں تو مقابلہ ایک انتہائی عمر رسیدہ سچائی سے تھا۔ دوسری طرف کچھ حوصلہ مندوں نے یہ سمجھ لیا کہ اب یہ بدبخت ہمارے کام کی نہیں رہی تاوقتیکہ اس کا حلیہ یکسر بدل نہ دیا جائے۔ چنانچہ پچھلے چند برسوں میں غزل زبان و بیان کے جن تجربوں سے دوچار ہوئی ہے، ان کے سلسلے بہت دور تک پھیلے ہوئے ہیں۔ ہندوستان میں بنگال کی بھوکی پیڑھی نے بیٹنکس کے روحانی پیشوا اگنس برگ کے مشرب کو جس جذباتی شدت اور وحشیانہ سرگرمی کے ساتھ اختیار کیا تھا اس کے نتائج دیکھیے تو آنکھیں جھپکنا بند کر دیتی ہیں۔ ہندی میں کہانی کی جگہ اکہانی (ANTI STORY) کویتا کی جگہ اکویتا (ANTI POETRY) کے مختر ستان میں مدرا راکشش وغیرہ نے مجذوب کی بڑ سے بھی زیادہ معنی خیز جو صدائیں بلند کی تھیں ان تک رسائی ہمارے لیے ممکن نہیں کیوں کہ یہ عرفان ذات کی

ایسی منزل ہے جہاں پہنچنا ہر کسی کے بس کی بات نہیں ہے۔ لیکن یہ سمجھنا کسی کے لیے بھی دشوار نہ ہوگا کہ تجربے کے اس دیوانگی کی حد تک بڑھے ہوئے شوق کا سبب ان جیالے ادیبوں میں صرف اس لیے نظر آتا ہے کہ ان کے ذہن کی ڈور کسی مضبوط روایت سے منسلک نہیں تھی۔

ہندوستان کے بعض نئے اردو شعرا کی زبان سے میں نے اکثر ایسی باتیں بھی سنی ہیں جن میں تجربے کے میدان میں اردو شاعری کی پسماندگی پر خفت اور شرم کا اظہار ہوتا ہے یا جھنجھلاہٹ اور غم و غصے کی کیفیت ہوتی ہے۔ مجھے اس مفروضہ "پسماندگی" پر شرم یا غم و غصے کا کوئی معقول جواز نظر نہیں آتا۔ اس کے برعکس یہ پسماندگی میرے ذہن میں غزل کی اس عظیم الشان روایت کے سلسلے وار خاکے ابھارتی ہے جن میں ولّی سے لے کر آج کے عہد تک کے روشن اور تابناک چہرے شامل ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ نئے احساس اور زندگی کو برتنے اور جھیلنے کے نئے رویے نے ایک نئے رجحان کی تشکیل کی ہے۔ پرانی حقیقتیں دھندلی ہو چکی ہیں تو تشکیک اور تذبذب کی کیفیت سے دوچار ہونا اور ایک نئی حقیقت کی تلاش کے لیے مضطرب ہونا بالکل فطری ہے۔ نئے رجحان کی تشکیل نئے مطالبات کی نشاندہی بھی کرتی ہے۔ چنانچہ وہ سب کچھ بدلے گا جو فنونِ لطیفہ کے نام پر انسانی جستجو کے صدیوں پرانے تجربات کی شکل میں ظاہر ہوتا رہا ہے۔ لیکن بعض پرانی حقیقتیں ابدیت کے ایسے عناصر سے مالا مال ہوتی ہیں کہ نئی حقیقتیں ناگزیر ہونے کے باوجود ان کا جال بکھیرنے میں ناکام رہتی ہیں۔ انسان بھی ایسی ہی حقیقت ہے جس کے احساس کی کمان ازل اور ابد کے سروں پر تنی ہوئی ہے۔ غزل کی انجمن میں اسی حقیقت کو مرکزیت حاصل ہے۔ اس صنف نے ہماری پوری شاعری کی تہذیب کی ہے۔ نظم میں بیسویں صدی سے پہلے دو چار مستثنیات کو چھوڑ کر بقیہ کسی مستحکم اور مضبوط روایت کی تخلیق اور تربیت کے اہل نہیں تھے اس لیے نظم کو غزل کے مقابلے میں زیادہ کھلا ہوا میدان مل گیا۔ ماضی کی فصیلیں بہت زیادہ اونچی نہ ہوں تو حال کا صحیح قد پہچاننے میں دیر نہیں لگتی چنانچہ نظم کے سلسلے میں بھی یہی ہوا۔ اس صنف کے نام پر بڑے بڑے تماشے بھی ہوتے۔ یہی وجہ ہے کہ جب معاشرتی شعور کی باتیں کرتے وقت

نظیر اکبرآبادی کو بیٹینٹ دوا کی طرح پیش کرنے کا رواج کچھ کم ہوا اور داغ اسکول کے سطحی پس منظر میں اقبال کی دیوزاد شخصیت نئے کروفر کے ساتھ ابھری اور حسرت، فانی، یگانہ کے نام غزل کی نشاۃ ثانیہ سے وابستہ کیے گئے تو راشد، میراجی، فیض، مجید امجد اور اخترالایمان وغیرہ کے ظہور میں آنے کے بعد ان کے فنی رشتے ان سے پہلے کی نظمیہ شاعری سے الگ کر دیے گئے اور انھیں نظم کی ایک نئی روایت کا معمار کہا گیا، لیکن غزل کے کسی بھی شاعر کو اس نوع کے نئے پن کا سہرا نصیب نہیں ہوا۔ اس کا سبب یہی ہے کہ ایک دوسرے سے مختلف ہونے کے باوجود غالب نے میر کی روایت سے، حسرت نے مومن کی روایت سے اور فراق نے اپنے پیش روؤں کی روایت سے خود کو بالکل الگ کبھی نہیں کیا اور آج کے غزل گو شعرا بھی اپنے پیش رو شعرا کو اس طرح مسترد نہیں کر سکتے جیسے ایلیٹ نے وکٹورین عہد کے شاعروں کو اپنی روایت سے حرف غلط کی طرح کاٹ پھینکا تھا۔

اب سوال یہ ہے کہ آزمائش کی مختلف منزلوں پر غزل کے رویے نے اسے اپنے عہد کے مذاق اور مطالبات سے ہم آہنگ کرنے میں کیا رول ادا کیا۔ اس سوال کا آدھا جواب گذشتہ سطور میں دیا جا چکا ہے۔ مطالبہ اگر ایسا رہا جس سے غزل کی انفرادی شخصیت کی نفی کا اندیشہ تھا تو غزل نے بڑے اعتماد کے ساتھ اسے ٹھکرا دیا لیکن فکری اور فنی قدروں کے ایسے تصورات، جنھیں جذب کرنے کے بعد غزل کی انفرادیت میں مزید نکھار پیدا ہو سکتا تھا، غزل کے لیے ہمیشہ قابل قبول رہے۔ غالب، فراق، فیض اور مجروح وغیرہ پر ایک نظر ڈالیے، انھیں کیسی نئی اور مختلف شکلوں میں غزل نے اپنے دامن میں جگہ دی۔ غالب اشیا کی ماہیت کو سمجھنے کی جستجو لے کر اور ماسوا کے اسرار کو جاننے کی ازلی تشنگی کی علامت بن کر، فراق غزل کے عجمی پس منظر میں ٹھوس اور حقیقی ملکی اور جسمانی رشتوں کے نمائندہ بن کر اور فیض اور مجروح غلط اور ناقص سیاسی اور معاشرتی نظام میں دبی ہوئی مگر حوصلہ مند آوازوں کے ترجمان بن کر ابھرے اور غزل نے ان سب کا خیر مقدم کیا۔ اس کا ایجاز، اشاریت اور معنویت جو کوزے میں دریا کو

محصور کر لینے کا حیرت انگیز سلیقہ رکھتی ہے برابر اس کے کام آتی رہی، اس طرح کہ خارجی محرکات اس کے باطن کو ملیامیٹ کرنے کے بجائے کچھ اور روشن کر دیں۔ ارتقا کے ایک موڑ پر جب غزل میں لسانی اور فنی اصلاح کا شور برپا ہوا اور غزل کے معاشرتی نظام میں ہزارہا نرم، کومل اور پر اثر الفاظ کو تمرد کا روپ دے دیا گیا، اس وقت بھی عارضی انتشار کے بعد غزل نے سنبھل کر دوبارہ اپنے حواس مجتمع کر لیے اور نسخ شدہ لفظوں، محاوروں اور ترکیبوں کے ساتھ ساتھ صدیوں پرانے متروکات کے لیے بھی اپنا دروازہ کھول دیا۔ غزل کی مفروضہ نزاکت جو تغزل کی کیفیت سے عاری لفظوں اور محاوروں کا بوجھ اٹھانے پر قادر نہیں تھی، کبھی بھی اس کے راستے کی دیوار نہیں بنی۔ اسی طرح یہ مرض کہ "غزل غیر شاعرانہ خیالات" کے اظہار کے لیے مناسب نہیں در اصل کبھی بھی غزل کو لاحق نہیں رہا بلکہ ایسے استاد قسم کے شاعروں کی مجبوری بنا رہا جو لفظوں کے پنجرے میں فکر کے پرندے پھنساتے رہتے تھے اور غزل کہنے سے پہلے قافیوں کی ایک طویل فہرست تیار کرنے کے بعد، اشعار کے دوسرے مصرعے کہہ کر پہلا مصرعہ لگانے کے عادی تھے۔ فی نفسہٖ کوئی بھی خیال یا لفظ غیر شاعرانہ نہیں ہوتا بشرطیکہ اس کا تعلق کسی قابلِ اعتبار فنی احساس سے ہو۔ ایک انفرادی تجربہ عام شاعرانہ کسوٹی پر ہو سکتا ہے کہ پورا نہ اترے لیکن متعلقہ شخص کے لیے اس میں شعری احساس کی دنیائیں آباد ہو سکتی ہیں۔ ایک بار فراق صاحب نے اپنے ایک بے حد خوبصورت شعر کا ایسا واہیات پس منظر بتایا کہ تھوڑی دیر کے لیے وہ شعر نظر سے گر گیا، لیکن بعد میں ان کی اس بات پر سنجیدگی سے غور کرنا پڑا کہ شعر کے ساتھ اگر اس کے پس منظر کو بھی سمجھنے کی کوشش کی جائے تو (کبھی کبھی) شعر کی آبرو جانے کا خطرہ پیدا ہو جاتا ہے۔

اب مجھے اس سے بحث نہیں کہ تاج محل کو دیکھتے وقت شاہ جہاں کے عہد کے فن تعمیر اور اس کے تہذیبی محرکات کو سمجھنے کی کوشش کی جائے یا نہیں۔ میں تو بس اتنا عرض کرنا چاہتا ہوں کہ اصل میں جو چیز شعر کو شعر کا منصب عطا کرتی ہے وہ شاعر کے احساس کی ہمراہی میں

اس کی فنی سلیقہ مندی ہے۔ غزل میں اسی سلیقہ مندی لے اسے موسیقی کی اس لہر سے کم وبیش ہمیشہ قریب رکھا ہے جو اس کا تاثر دل کی گہرائیوں تک پہنچا دیتی ہے۔ یہ ترنم جب صرف لفظوں تک محدود رہا تو تج ناروی کی شاعری بن گیا اور جب لفظوں کے ساز میں احساس کی نغمگی بھی شامل ہوگئی تو میر کا شعر بن گیا۔

آج صورت حال یہ ہے کہ کیا غزل اور کیا نظم دونوں کی بنیاد پر ایک نئی بوطیقا کی تشکیل کا عمل جاری ہے۔ کچھ نقاد منشور ترتیب دیتے ہیں کہ پرانا نظام شعر ان کے نزدیک اب بے کار ہو چکا ہے۔ دوسری طرف روایت کو سرے سے مسترد کرنے کی بدعت اب کمزور پڑتی جارہی ہے اور توجہ اس عضوی حقیقت کے تخلیقی اظہار پر ہے جسے عمرانیات، اقتصادیات، فلسفہ اور سیاسیات کے ماہر بیسویں صدی کا انسان کہتے ہیں اور اس حیثیت سے اسے گذشتہ صدیوں کے انسان سے مختلف سمجھتے تھے۔ غزل کی اکائیاں نظم کے مقابلے میں محدود ہیں اس لیے اس میں آج کے انسان کی مکمل تصویر نہیں ابھرتی البتہ اس تصویر کے جستہ جستہ پہلو ایک عمر میں جیسی ہوئی مختلف عمروں یا صدیوں کی بساط پر پھیلے ہوئے چند لمحے، ترشی ہوئی، نکھری ہوئی اور نوک پلک سے درست شکلوں میں نئی غزل نے بڑے سلیقے سے ابھارے ہیں۔ یہ خوش سلیقگی غزل کی میراث ہے اور کل کے لیے اس کا ورثہ ہوگی۔ نظم کو اپنے ماضی سے جو ملا تھا اس کے کام نہ آسکا اس لیے آج اس کے پاس جو کچھ بھی ہے اس کا اپنا ہے۔ لیکن غزل کے ذمے اس کی روایت کی امانت بھی ہے اور اسے ہر قیمت پر اس کی حفاظت کرنی ہے۔ خاتمے پر میں اپنی ہی کہی ہوئی ایک بات دوہرانے کی اجازت چاہوں گا کہ اہم اور قابل لحاظ فنی عمل روایت کے بطن سے جنم لینے کے باوجود خود کو اس حد تک اس سے الگ کر لیتا ہے کہ اس کا شجرہ مشکوک نظر آتا ہے۔ آج کی غزل روایت کے سفر میں انفرادیت کے اس مقام تک پہنچ گئی ہے۔

(۱۹۶۸ء)

نئی غزل کا سوالیہ نشان

فنون لاہور کے جدید غزل نمبر (اشاعت جنوری ۱۹۶۹ء) میں اپنے ایک مضمون "سوالیہ نشان اور آج کی غزل" کا خاتمہ میں نے اس بلند بانگ دعوے پر کیا تھا کہ آج کی غزل اپنی روایت کے سفر میں انفرادیت کے اس مقام تک پہنچ گئی ہے جہاں روایت کی زمین میں پیوست ہونے کے باوجود اسے الگ سے بھی پہچانا جا سکتا ہے۔ ان سطور کا مقصد اس دعوے کی تردید نہیں گرچہ آئے دن جب ہم دوسروں کی باتیں رد کرتے رہتے ہیں تو ضرورت پڑنے پر آپ اپنے کو رد کرنا کچھ ایسا معیوب بھی نہیں۔ اس وقت کوئی ایسی مجبوری در پیش نہیں، تاہم اس اعتراف پر طبیعت آمادہ نظر آتی ہے کہ نئی غزل سے وابستہ خوش گمانیاں اب پہلے جیسی نہیں رہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ اس مدت میں نئی غزل پرانی ہو گئی۔ اول تو پرانا ہو جانا کوئی بری بات نہیں۔ پھر یہ ہم سب کا مقدر بھی ہے کہ ہم چلیں نہ چلیں وقت اپنی چال چلتا رہے گا۔ محرومی اور دل آزاری کا سبب وہ تکرار بنتی ہے جو نئے سے نئے ذائقے کا لطف ختم کر دے پھر میں تو تکرار تک کو بسر و چشم قبول کر لوں، بشرطیکہ وہ اپنا جواز رکھتی ہو۔ حضرت علی کا قول ہے کہ پرانی باتیں دہرائی نہ جاتیں تو کب کی فنا ہو جاتیں۔ یوں بھی اگر کوئی صاحب زندگی میں ایک یا ایک

جیسے تجربے سے بار بار دوچار ہوتے ہیں تو ہونے دیجیے کہ ان پر ہمارا آپ کا بس نہیں۔ ہو سکتا ہے کہ وہ تجربہ انھیں خود عزیز ہو یا یہ کہ اس تجربے ہی نے انھیں نشانہ بنالیا ہو لیکن یہ کیا ضرور ہے کہ اس تکرار آمیز تجربے کا ردعمل بھی ان صاحب پر ہمیشہ ایک جیسا ہو۔ ہجر کے شعر میر صاحب نے ہزاروں کہے ہوں گے لیکن ان کا رنگ اور خوشبو جدا جدا نہ ہوتی تو ان کی باتیں بے طرح یاد کیوں آتیں۔ وہ "رفتۂ بسیار گو" سہی لیکن ان کا لفظ آج بھی شہد سماعت ہے۔ اس کے برعکس آپ حالیہ برسوں کی غزل کا کوئی انتخاب اٹھا لیجیے۔ شعر بہ شعر ایک سی ریں ریں کرتا سنائی دے گا۔ ایک دوست نے ظفر اقبال کو کچھ غالب کا قبیل یا مرتبے کا شاعر بتایا تو ظفر اقبال کے جعلی ایڈیشنوں کی بھرمار شروع ہوگئی۔ پاکستان کے ظفر اقبال، ہندوستان کے ظفر اقبال، چلیے یہاں تک تو خیر غنیمت تھا۔ لیکن ایک بار ایک چھوٹے سے محلے کی گلی سے ایک ظفر اقبال صاحب نکلتے ہوئے دکھائی دیے تو میرا ماتھا ٹھنکا۔ موصوف نے کچھ شرماتے ہوئے اور اپنی ایک غزل سامنے رکھتے ہوئے جب یہ کہا کہ "ان دنوں میں ظفر اقبال کے رنگ میں کہہ رہا ہوں" تو مجھے ان کی طرف سے کم اور گلافتاب والے ظفر اقبال کی طرف سے زیادہ تشویش ہوئی۔ ذہن میں سوال یہ پیدا ہوا کہ کیا کسی شاعر کے کلام کا رنگ کچھ بٹے پٹائے لفظوں اور اظہار کے ڈھلے ڈھلائے سانچوں ہی کا مرہون منت ہوتا ہے کہ اسے چھین جھپٹ کر اپنا لیا جائے۔ ان کے اصرار پر شام کو میں ان کی پرچون کی دوکان پر گیا تو دیکھا کہ رسالہ شب خون کے وہ اوراق انھوں نے بہت سنبھال کر رکھ چھوڑے ہیں جن پر ظفر اقبال کا کلام چھپا ہے۔ بقیہ رسالہ وہ پڑیاں باندھنے کے کام میں لاتے تھے۔

اس سوقیت کا سبب کچھ تو ہماری تنقید کی آمریت ہے جو ایروں غیروں کا ذکر الگ رہا، اچھے اچھوں کو مغلوب کر لیتی ہے اور کچھ یہ بھی کہ سخن کے طور سے یکسر بے بہرہ سخن سازوں میں ابھی یہ خوش عقیدگی ختم نہیں ہوئی کہ شعر گوئی ایک تہذیبی فریضہ ہے اور اس سے بھی زیادہ ایک ایسا مشغلہ جسے اختیار کرکے شخصی اور سماجی ذمہ داریوں سے گریز کیا جا سکتا ہے۔ شعر کہنا

ان کے نزدیک بجائے خود ایک ایسا عظیم الشان کارنامہ اور ایسی زبردست سعادت ہے جو زورِ بازو کے دوسرے ہر اظہار سے انھیں بے نیاز کر دیتی ہے۔

کسی بھاری بوجھ کو اٹھانے کی زحمت سے بچنے کا آسان طریقہ یہ ہے کہ اس بوجھ کی حقیقت ماننے سے ہی انکار کر دیا جائے۔ اس طرح انسان غور و فکر اور مکالمے کی مشقت سے بچ جاتا ہے اور اپنی انفرادیت بھی قایم ہو جاتی ہے۔ نئی شاعری کے شور و غوغا کے زمانے میں کلاسیکی اور ترقی پسند، ہر نوع کی شاعری کو برا بھلا کہنے کی جو وبا عام ہوئی تھی اس کا ذائقہ ہمارے بہت سے شاعروں اور تنقید کا کاروبار کرنے والوں نے اب تک بچائے رکھا ہے۔ انھوں نے اس مسئلے پر تو شاید کبھی سوچ بچار کیا ہی نہیں کہ ترقی پسند نظریۂ شعر کی نامقبولیت کا سبب اس نظریے کی بعض کوتاہیوں سے زیادہ یہ تھا کہ فیض، مخدوم اور سردار جعفری کی صفوں کے پیچھے ان کی راہ چلنے والے شاعروں کی کوئی نئی صف آراستہ ہی نہ ہو سکی۔ ترقی پسند پرچوں میں "غیر ترقی پسندوں" کی یلغار کا ایک بہت بڑا سبب ان پرچوں کی مجبوریاں بھی تھیں۔ بچے کھچے ترقی پسند کہ عقل معاش کے معاملے میں خاصے تجربہ کار تھے دنیا کے کاروبار میں لگ گئے۔ ترقی پسند رسائل کے مدیروں نے اپنے چاروں طرف نگاہ دوڑائی تو پتہ چلا کہ دور دور تک سناٹا ہے اور ان کی انجمن میں اب پہلے جیسے شاعروں اور ادیبوں کی شمولیت کا سلسلہ تقریباً بند ہو چکا ہے۔ ان میں جو اصحاب تبدیلیٔ حالات کے جبر کا بھید کچھ سمجھتے تھے اور جنھیں اپنی پرانی وفاداریاں عزیز تھیں، یہ نقطۂ نظر لے کر سامنے آئے کہ نئی شاعری کے نام پر بھی کچھ لوگ ترقی پسند شعر کہہ رہے ہیں اور "صالح جدیدیت" ترقی پسندی ہی کی ایک شکل ہے بعض ایسے شاعر اور ادیب جو کعبہ اور کلیسا دونوں کی برکتوں کا یکساں عرفان رکھتے تھے اور کسی بھی طرح کا نقصان اٹھانے پر آمادہ نہیں ہوتے تھے ایک ساتھ اپنے ہم عصروں اور اپنے پیش رووں کو خوش کرنے میں لگ گئے۔ ایسے حضرات "یہ" یا "وہ" کے بجائے "یہ بھی اور وہ بھی" کے اصول پر کاربند رہے اور واقعات بتاتے ہیں کہ کئی اعتبار سے ان کا یہ تجربہ کامیاب رہا۔ وہ ترقی پسند

شعر بھی کہتے ہیں اور "جدید" بھی اور اس کا سیدھا سادا ڈھب یہ ہے کہ ترقی پسند غزل کے مانوس علائم، استعاروں اور مضامین کے ساتھ ساتھ وہ مضامین بھی باندھے جاتے ہیں جن کی بنا پر "نئی غزل" پہچانی جاتی ہے۔

اصل میں ساری خرابی اسی رویئے نے پیدا کی۔ فیض کی کامیابی کا راز تو اس حقیقت میں مضمر ہے کہ انھوں نے کلاسیکی غزل کے آداب کو نئے تخلیقی معاشرے میں بھی برت کر دکھا دیا اور پرانے پہچانے لفظوں میں معنی کے کچھ نئے گوشے پیدا کر لیے۔ مجروح، جذبی، مجاز، سردار جعفری، مخدوم، ساحر، ندیم ان سب نے بھی توازن کی اس ڈور کا سرا سنبھالے رکھا اور کامیاب ہوئے۔ لیکن ان باکمالوں نے یہ بھی کیا کہ کثرت استعمال کی بنیاد پر اپنی غزل سے کچھ لفظ مخصوص کر دیے۔ کہنے کو تو یہ لفظ استعارے تھے لیکن ان کی حیثیت CODES کی تھی جن کے معانی مقرر تھے اور اشارے صاف۔ کہیں ابہام کی قسم کی چیز پیدا ہوئی تو خود ترقی پسند نقاد اپنے شاعر پر حملہ آور ہو گیا کہ ابہام میں اسے نیت کے فتور یا خلوص میں کمی کا رنگ بھی دکھائی دیا۔ فیض اور سردار جعفری کی چپقلش آپ کو بھی یاد ہوگی۔

اصرار اس بات پر ہوا کہ ترقی پسندی کی پہچان کے لیے جو لفظ متعین اور طے شدہ ہیں ان پر کسی قسم کا دھندلکا نہ آنے پائے۔ نئے نقادوں نے تجربے کی آزادی، اظہار کی آزادی، شعر کی خود مختاری اور قائم بالذاتیت کا راگ تو خوب الاپا لیکن رہنمائی کے شوق میں نئے شاعروں کے لیے ایک دستور العمل یا منشور کی تیاری میں منہمک ہو گئے۔ اسے منشور نہ کہئے شعر اور شاعری کی زبان کا تصور کہہ دیا۔ یاران طریقت کو موقع ملنا تھا کہ اس تصور کی جتنی بھی دھجیاں ہاتھ آئیں لے اڑے۔ تنہائی، شکست خوردگی، بےگانگی، بےعقیدگی، بےسمتی غرضکہ حسب توفیق اس قبیل کے مضامین باندھنا نیا شعر کہنا ٹھہرا۔ ANTI SOLEMNITY، کھلنڈرے پن لفظی داؤں پیچ اور مسخرگی کی ایک لہر بھی اس تصور کی کمان سے نکلی اور دیکھتے دیکھتے کئی اچھے بھلے شعر کہنے والے ڈھیر ہو گئے۔ دیدۂ جاناں (نقاد) کی ناوک اندازی کا کرشمہ تھا کہ کچھ

نیم بسمل نظر آئے اور کچھ بے جان۔ ادھر گلافتاب والے ظفر اقبال نے فنون کے غزل نمبر کی غزلوں کا پردہ سمیٹا، مقلدوں کے اس حشر پر ہنسے اور پھر اپنا شعر کہنے لگے۔ ظفر اقبال کا تو خیر کچھ نہ بگڑا لیکن کتنوں کی صورتیں بگڑ گئیں۔

ظاہر ہے کہ ہم اور آپ کسی نہ کسی سطح پر ان تجربوں سے گزریں گے ہی جن کی سوغات ہمارا دور لایا ہے۔ جو زندگی (مادی اور تخیلی سطح پر) برتی جارہی ہے اس سے گریز کا سوال ہی نہیں۔ لیکن ہر حلوائی کے پکوان کا مزہ اگر ایک سا ہی ہو تو پھر کراچی کے حبشی حلوے کا امتیاز کیا؟ کچھ تو فرق ہونا ہی چاہیے تھا۔ اگر اجتماعی تجربے کسی ذاتی اور انفرادی جہت سے ہمکنار ہوتے تو امتیاز کے نشانات خود بخود پیدا ہو جاتے۔ شاعر کا دماغ، عمل اور اس کا طریق کار اشتراک و مماثلت کے ہزار عناصر سے مزین ہونے کے باوجود ایک انتہائی ذاتی چیز ہوتا ہے۔ لیکن یہاں تو ہوا یہ کہ ذات لاپتہ ہوگئی، رہی سہی کسر غزل کی اسی گھسی پٹی لفظیات نے پوری کردی جو نئی ہوتے ہوئے بھی کثرت استعمال کے سبب پرانی ہوگئی۔ ذرا ٹھنڈے دل سے سوچیے تو یہ سارا رویہ اسی رویے کی بدلی ہوئی شکل ہے جسے نئی تنقید نے مذموم قرار دیا تھا۔ ترقی پسند شاعر موضوعات کا ایک محدود دائرہ رکھتے تھے سو آپ بھی رکھتے ہیں۔ ان کے کلام میں اظہار و بیان کی یکسانیت ملتی ہے۔ سو آپ کا معاملہ بھی کچھ زیادہ الگ نہیں۔ وہ بیرونی جبر کے تابع نظر آتے ہیں۔ سو آپ بھی نظر آتے ہیں، اس فرق کے ساتھ کہ ان کو ایک معینہ اسلوب زیست کی آرزومندی اور ایک طے شدہ تصور حیات سے وابستگی نے تجربات کی ایک بنیادی وحدت اور طرز نظر کے یکساں طور کا جواز فراہم کر دیا تھا۔ آپ نے فرد فرد کی گردان تو کی لیکن آپ اپنے کو TYPE بنا ڈالا۔ انفرادیت کی وہ روشنی جو ناصر کاظمی، ظفر اقبال، شکیب جلالی، احمد مشتاق، منیر نیازی، ساقی فاروقی، شہریار اور بانی کے ایوان شعر کو منور کرتی ہے ان کے بیشتر ہم عصروں کے یہاں کم ہوتے ہوتے یکسر معدوم ہوگئی۔

اچھا شعر جو آپ کے حواس کو مرتعش کر دے نوک خنجر کی دل میں کھب جاتا ہے اور

روح کی تمازت سے پگھل کر رگوں میں لہو کی طرح دوڑنے لگتا ہے۔ اسے ظفر اقبال کے مقامی ایڈیشن کی طرح لرگ رسالے کے کسی ورق کی صورت سنبھالنے کی جستجو نہیں کرتے۔ اپنے کسی پیش رو یا ہم عصر سے متاثر ہونا، اس کی آواز میں اپنی تمنا کا عکس دیکھنا، اس کے لفظ و آہنگ میں اپنے رمز کا اشارہ پانا معیوب ہے نہ محال۔ میر، غالب، فراق، ان سب کے کلام میں دوسرے کے سخن کی چھوٹ پڑتی ہوئی بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ لیکن ایسی بھی کیا نیازمندی کہ آپ اپنے سے ہاتھ دھو بیٹھیں۔

ایک بار ایک خاصے پختہ مشق شاعر سے ملاقات ہوئی۔ مشق سخن کی مدت کوئی چالیس برس کو محیط تھی۔ ان کے کسی شعر کی میں نے داد دی تو برجستہ بولے "یہ نئے رنگ کا شعر ہے میں نے تو ترقی پسندی کے زمانۂ عروج میں صرف ترقی پسند شعر کہے تھے۔ اب جدید ہو گیا ہوں"۔ گویا کہ ترقی پسندی اور جدیدیت نہ ہوئی، رنگ برنگی قمیضیں ہو گئیں۔ جب جا ہا ایک کو اتار پھینکا اور دوسری زیب تن کر لی۔ لباس کی وضع قطع اور رنگ جب تک شخصیت سے میل نہ کھائے مانگے تانگے کا یا اوپر سے لادا ہوا ہی محسوس ہوتا ہے۔ یہی حال خیال کا ہے اور یہی صورت لفظ کی ہے۔ ہجر کی رات کے صدمے میر صاحب نے بھی اٹھائے، غالب نے بھی، فراق نے بھی اور ناصر کاظمی نے بھی۔ لیکن ایک ہی رات کیا کیا روپ بدل کر آتی ہے۔ ان کے دھیان میں شاید ہی کبھی یہ بات آئی ہو کہ شعر کہنے سے پہلے اپنے عہد کے مزاج اور مذاق کی منظوری حاصل کر لی جائے۔ انھوں نے اپنی تخلیقی سرگرمی کو کسی بیرونی شرط کا مطیع نہیں ہونے دیا اور شعر کے قاری سے یہ مطالبہ کیا کہ انھیں انھی کی شرطوں پر قبول کرے۔ کیا ٹھاٹ دار لوگ ہیں۔

یہ خوبی اپنی طبع کی خلاقی پر اعتماد سے پیدا ہوتی ہے۔ عقاید پر، اقدار پر، نظریوں پر، روایات پر اعتماد قایم نہیں رہا تو نہ سہی۔ یہ زیاں تو سارے زمانے کا ہے لیکن اپنے تجربے پر، اس تجربے کی فنی قدر پر اور اس قدر کے جمالیاتی اظہار کی قوت پر اعتماد نہ رہ جائے

تو نتیجہ ظاہر ہے۔ انفرادیت ملک مستعار کبھی نہیں ہوتی۔ یہ کیسا المناک واقعہ ہے کہ تنقیدیں پڑھ کر شعر کہے گئے۔ انفرادیت کو تو خیر فنا ہونا ہی تھا۔ ہاتھ آئے بس کچھ لفظ اور کچھ موضوعات۔

اس میں قصور صرف اربابِ تقلید کا نہیں، صنفِ غزل کی مخصوص ہیئت کا بھی ہے۔ اپنے آپ کو دوہرانے کی ایسی بے مثال صلاحیت سے ہماری شاعری کی کوئی دوسری صنف بہرہ ور نہیں ہوتی۔ غزل کے مضامین میں تنوع، تجربوں کی نوعیت میں تنوع، ان تجربات کے ردعمل سے پیدا شدہ ذہنی اور حسی کوائف میں تنوع، صنعتوں اور روایتوں کے استعمال میں تنوع پر توجہ غزل کے اساتذہ نے بلاوجہ نہیں صرف کی تھی۔ انھیں غزل کے شعر کے دو پاٹوں کے جبر کا اندازہ خوب تھا۔ یہ کم نصیبی کی بات ہے کہ نئی غزل کے پرانی لیک پر چلنے والے شعرا اپنی روایت کے کئی سبق فراموش کر بیٹھے اور افکار و الفاظ کے ایک چھوٹے سے ذخیرے پر قانع ہو گئے کہ ان کے نزدیک گرمیٔ بازار اسی سے تھی۔ زمانہ لاکھ آگے بڑھ جائے نئے علوم کا ساتھ نبھانے کے لیے بغدادی قاعدے کی منزل سے گزرنے کی شرط ہمیشہ باقی رہے گی۔ سو غزل کی عظیم الشان روایت کا دفتر ابھی بند نہیں ہوا۔ پہلے اس راہ سے گذر لیے پھر اپنے آپ کو پانے کی منزل بھی مل جائے گی۔ بقول تخفیے النسانی عمل کی تنہا شکل جس کا آغاز ہمیشہ اوپر سے ہوتا ہے گڈھا کھودنا ہے۔ بصورت دیگر روایت کے لفظ سے طبیعت ایسی ہی نفور ہے تو پھر غزل کی صنف بھی روایتی ہے اور خود شعر کہنا بھی ایک بڑی پرانی روایت۔ آخر میں صرف یہ عرض کرنا ہے کہ روایت کو جوں کا توں قبول کر لینا اور روایت کو خام مواد کے طور پر برتنا ایک دوسرے سے بالکل الگ ہے۔ انفرادیت کا راستہ دوسرے دروازے سے نکلتا ہے۔

(۱۹۷۸ء)

غالب: شکستِ ذات کا افسانہ

غالبؔ کی زندگی کے نگارخانے میں قدم رکھیے تو چبھتے ہوئے مناظر کا ایک طویل سلسلہ سامنے آتا ہے!

مالی دشواریاں زندگی بھر ساتھ لگی رہیں اور مایوسی اور نامرادی کا ایک ہجوم سائے کی طرح دن رات تعاقب کرتا رہا۔ شراب نوشی اور آزادہ روی کو دلی کے شرفاء نے کبھی اچھی نظروں سے نہ دیکھا۔ جنھیں سامنے برا بھلا کہنے کی ہمت نہ تھی، گالیوں بھرے گمنام خطوط لکھتے رہے۔ زمانہ ایسا پرآشوب تھا کہ حفظِ وضع کا حوصلہ ختم ہوتا جا رہا تھا۔ قید کی سزا نے رہی سہی کسر بھی پوری کر دی اور ذلت و رسوائی کا ایسا بوجھ کاندھوں پر آیا کہ زندگی عذاب بن گئی۔ صدیوں کی محبوب اور محترم روایتیں ساتھ چھوڑ رہی تھیں۔ ایک عظیم الشان تہذیبی ورثہ ریزہ ریزہ ہو کر فضا میں بکھرتا جا رہا تھا۔ پھر صلاحیتیں ایسی کہ قدردانوں کی راہ دیکھتے دیکھتے تھک گئیں۔ جس شاعری کا دربار اور بازار میں چرچا تھا وہ بس میں نہیں تھی اور عرضِ ہنر کی جو دولت پاس تھی اس کی قدر و قیمت کا احساس رکھنے والے بہت کم تھے۔ زمانہ دشمن تھا اور گھریلو زندگی بھی کچھ ایسی خوشگوار نہ تھی۔ یکے بعد دیگرے ساری اولادیں شہرِ عدم میں جا بسیں —— عارف کو شفقت و محبت کا مرکز بنایا تو فلک پیر سے یہ بھی نہ دیکھا گیا اور بالآخر اسے بھی موت نے چھین لیا۔ مرزا یوسف

جب مرے تو شہر میں اتنا انتشار تھا کہ کفن دفن کا سامان مہیا کرنا بھی دشوار تھا۔ غرض کہ مصائب و آلام کی ایک طویل، بے حد طویل زنجیر میں غالب کے پیر ہمیشہ الجھے رہے اور ہر چند کہ وہ آتش زیرپا تھے لیکن یہ زنجیر ٹوٹ نہ سکی۔ ان کی زندگی اور زمانے پر ایک لمحے کے لیے بھی نظر ڈالی جائے تو کیسے ہولناک اور حشر زا مناظر ایک دوسرے میں گڈمڈ آنکھوں کے دامن میں اتر آتے ہیں۔ عزت و افتخار کی بساط الٹ چکی تھی۔ عقائد اور روایات کی چھتیں ٹوٹ رہی تھیں۔ فضا میں ایک طرف پھول والوں کی سیر کے تماشے تھے تو دوسری طرف شہزادوں کے سرتن سے جدا کیے جا رہے تھے۔ لٹیروں نے شہر میں تباہی مچا رکھی تھی۔ گھر اجڑ رہے تھے۔ بہادر شاہ ظفر لال قلعہ کی سنگین دیواروں کو مضبوط نہ پاکر ہمایوں کے مقبرے کی طرف بھاگے جا رہے تھے۔ مولوی محمد باقر کو گولی ماری جا رہی تھی۔ وہ خود بین اور خود سر شرفا جن کی پر غرور گردنیں صرف طوق انا سے سجی رہتی تھیں، تختۂ دار کی طرف لے جائے جا رہے تھے۔ ایک طرف صہبائی، علوی، مومن، آزردہ، نیر، شاہ نصیر، ذوق، عیش، احسان اور غالب کی شعری صحبتیں تھیں تو دوسری طرف دلی دروازے کے باہر سپاہیوں نے کم عمر محمد حسین آزاد کے ہاتھوں سے ذوق کے کلام کا پلندہ چھین کر فرش پر پھینک دیا تھا اور آزاد بکھرے ہوئے اوراق کو ایک ایک کر کے چن رہے تھے کہ زمانہ انھیں فراموش کاری کی گرد میں نہ چھپا دے۔

مصنف سیر المتنشم کے لفظوں میں:

> ...[چاندنی چوک میں] صبح تا نصف شب رونق و آبادی ہے۔ گرد اس کے دوکانیں کما ینبغی دار اور شان و قطعہ داری میں نامدار، شب ماہ میں وہ قطعہ مدور بھی ماہِ زمین کہلاتا ہے اور اس کے بیچ کا حوض نقطۂ مرکز دائرۂ قمر نظر آتا ہے۔ عصر کے وقت مجمع خلقت سے وہاں ایک کیفیت ہوتی ہے۔ ہر امیر و غریب بہ طریق تفنن ہوا خوری کو اس طرف سے نکلتا ہے۔ وہاں ہر ولایت کا آدمی دکھائی دیتا ہے۔

غالب کہتے ہیں :

وہ دلّی نہیں جس میں سات برس کے سن سے آتا جاتا تھا۔ وہ دلّی نہیں جس میں اکیاون برس سے مقیم تھا۔ بڑے بڑے نامی بازار خاص بازار، اردو بازار اور خانم کا بازار کہ ہر ایک بجائے خود قصبہ تھا، اب پتہ نہیں کہ کہاں تھے ؟ صاحبانِ امکنہ و دکاکین نہیں بتا سکتے کہ ہمارا مکان کہاں تھا اور ہماری دکان کہاں تھی ؟

●

اے بندۂ خدا اردو بازار نہ رہا، اردو کہاں ؟ دلّی کہاں ؟ واللہ اب شہر نہیں ہے، کیمپ ہے، چھاؤنی ہے۔ نہ قلعہ نہ شہر، نہ بازار نہ نہر۔

سی۔ ایف۔ اینڈریوز کا بیان ہے ــــــ

بہادر شاہ ظفر اب بھی سجے ہوئے ہاتھیوں پر زرق برق پوشاک میں ملبوس قلعۂ معلیٰ کے ایک مینارِ خاص کی بلندی سے ہندوؤں اور مسلمانوں کے تیوہاروں اور تقریبات کا نظارہ کرتے تھے۔ قلعے کے باہر وسیع میدانوں میں اکٹھا ہجوم کی نظریں ان پر پڑتیں اور مغلیہ خاندان کی گذشتہ عظمت کے احساس و احترام اور جوشِ عقیدت میں سب کے سر جھک جاتے۔

غالب لکھتے ہیں :

مبالغہ نہ جاننا امیر غریب سب نکل گئے۔ جو رہ گئے وہ نکالے گئے۔ جاگیردار، پنشن دار، دولت مند، اہل حرفہ کوئی بھی نہ رہا۔ مفصل لکھتے ہوئے ڈر لگتا ہے۔ ملازمانِ قلعہ پر شدت ہے۔ بازپرس اور دار و گیر میں مبتلا ہیں۔

یہ تصویریں جو ایک دوسرے کی ضد ہیں اور ایک دوسرے پر مستقل طنز معلوم ہوتی

ہیں، ایک ہی شخص نے اپنی آنکھوں سے دیکھی تھیں۔ غالب کا حصہ دور کا جلوہ نہ تھا۔ وہ خود بھی ایک جیتے جاگتے کردار کی طرح تاریخ کے اس المیہ ڈرامے میں شریک تھے اور فتح و شکست کا ہر تاثر ایک ذاتی تجربے کے ردعمل کی طرح قبول کیا تھا۔ قدروں کا ٹوٹنا اور بکھرنا ہر دور میں ہوتا آیا ہے۔ ایسے سانحات وقت کے فطری تسلسل کو رنگارنگی عطا کرتے ہیں اور انسان کے تہذیبی و فکری سفر میں منزلوں کا تنوع پیدا کرتے ہیں لیکن المیہ یہ تھا کہ ایسی قدریں جنھیں غالب نے حرزِ جاں بنا رکھا تھا اور جو ان کی شخصیت اور مزاج کا اشاریہ بن چکی تھیں، سیاسی اور معاشرتی انتشار کی فضا میں نہ صرف یہ کہ دھندلاتی گئیں بلکہ بری طرح ان کی بے توقیری بھی ہوئی۔ ان کی شکست اور بے توقیری غالب کے لیے ایک ذاتی اور نجی المیے کا حکم رکھتی تھی ۱۸۵۷ء کے انقلاب کی ناکامی نے ان قدروں کے تابوت میں آخری کیل ٹھونک دی۔ مغلوں کے سیاسی زوال نے ایک گراں مایہ تہذیب کو رفتہ رفتہ معدوم کر دیا جس کی رسوائی کا سلسلہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے استحکام کے ساتھ ہی شروع ہو چکا تھا۔ اس تہذیب کے انحطاط کی رفتار ۱۷۵۷ء میں پلاسی کی فیصلہ کن جنگ کے ساتھ ہی تیز ہو چکی تھی۔ سراج الدولہ کی موت اس تہذیب کی موت کا علامیہ بن گئی۔ اسی وقت کلائیو کی قیادت میں انگریزی افواج نے بنگال کے نظام پر قبضہ کر لیا اور اسی واقعے کے بعد انگلستان میں صنعتی انقلاب کی ابتدا ہوئی۔ یہ واقعات بظاہر دور از کار معلوم ہوتے ہیں لیکن غالب کے عہد کو سمجھنے کے لیے ان باتوں کا جاننا بھی ضروری ہے کہ یہی اس کا پس منظر بنی تھیں۔ انگلستان کو صنعتی انقلاب کی کامیابی کے لیے دولت کی ضرورت تھی اور اسی ضرورت کی تکمیل کا سارا بوجھ لارڈ کلائیو نے بنگال کے سر ڈال دیا۔ انگلستان میں شہر بستے گئے اور بنگال اجڑتا گیا۔ قحط کی حشر سامانی نے بہار اور بنگال کی تین چوتھائی آبادی کو موت کے گھاٹ اتار دیا۔ اس کے بعد سے ۱۸۵۷ء تک کا زمانہ عہدِ وسطیٰ کے تمدنی نظام کی پے در پے شکست کا افسانہ ہے۔ ۱۸۵۷ء کے ساتھ ہی انگلستان کے صنعتی انقلاب کی تکمیل بھی ہو گئی اور ہندوستان کی تہذیبی بساط پر مغربی ثقافت اور فکر و فلسفہ

کے تازہ دم مہرے نظر آنے لگے۔ پہلی نومبر ۱۸۵۸ء کو ملکہ وکٹوریہ نے ایسٹ انڈیا کمپنی کو ختم کر دیا کہ تجارت نے حکومت کے لیے راہ ہموار کر دی تھی اور اب ہندوستان باقاعدہ طور پر برطانیہ عظمیٰ کا حصہ بن گیا تھا۔ پنڈت جواہر لال نہرو کے لفظوں میں:

> "ہندوستان اس سے پہلے بھی فتح کیا گیا تھا لیکن ان لوگوں کے ذریعہ جنھوں نے ہندوستان کو اپنا وطن بنا لیا اور خود ہندوستانی معاشرے کا ایک جزو بن گئے۔ اس سے پہلے ہندوستان نے کبھی کبھی اپنی آزادی نہیں کھوئی تھی، اسے کبھی کبھی غلام نہیں بنایا گیا تھا۔ ہندوستان کبھی کبھی ایسے سیاسی اور اقتصادی اقتدار کی گرفت میں نہیں آیا تھا جس کا مرکز اس کی جغرافیائی حدود سے باہر ہوتا اور کبھی کبھی کسی ایسی طاقت کا غلام نہیں ہوا تھا جو تہذیبی اور سیاسی اعتبار سے اس سے اس قدر مختلف اور بیگانہ ہو۔"

غالب کے زخموں کی قطار میں سب سے گہرا اور پائیدار زخم یہی تھا۔ یوں وہ ایک عام انسان تھے۔ اپنے عہد کی سیاسی سرگرمیوں میں انھوں نے عملی طور پر کوئی حصہ نہیں لیا لیکن سیاسی تبدیلیوں کا عذاب اس عہد کے دوسرے شعراء کے مقابلے میں سب سے زیادہ غالب ہی کے حصے میں آیا کیوں کہ وہ صاحب ادراک بھی تھے اور انھوں نے اپنے ذہن کے دریچے وا رکھے تھے۔ ایک تھکے ہوئے مسافر کی طرح وہ ان سمتوں اور راستوں کا زوال دیکھتے رہے جن سے گزر کر انھوں نے تاریخ کی اس المناک اور طوفان خیز منزل پر قدم رکھا تھا۔ اب ان کے سامنے فکر و فن کی نئی دنیا تھی۔ یہ دنیا ان کے لیے اجنبی بھی تھی اور اندیشوں سے پر بھی۔ مصیبت یہ ہے کہ اس دنیا نے جس معاشرے کی قبر پر اپنے استحکام و امتیاز کی دیواریں کھڑی کی تھیں اس میں بھی غالب کی حیثیت ہمیشہ ایک ناکام اور ہارے ہوئے انسان کی ہی رہی۔ اس معاشرے میں دنیاوی عیش و مسرت کے حصول کے لیے ضمیر کی جن آزمائشوں سے گذرنا ضروری تھا وہ غالب کے لیے قابل قبول نہ تھیں کیوں کہ وہ صرف غالب نہ تھے،

نجم الدولہ دبیر الملک نواب مرزا اسد اللہ خاں بھی تھے. سلجوقی ترک بھی تھے اور اجداد کا پیشہ سپہ گری تھا۔ وہ صرف شاعری کو ذریعۂ عزت سمجھنے پر قانع نہیں تھے ۔ بفرض محال انھوں نے ایسا سمجھا بھی ہوتا تو کوئی فرق نہ پڑتا کیوں کہ بقول ناصر کاظمی "کیا ستم ہے کہ عجم کا ایک سرو رواں بلی ماراں کے ایک کوچے میں خاک پھانکتا پھرے اور لال قلعہ میں زاغ و زغن کہرام مچائیں"۔ اس شور میں غالب کی آواز ہر چند کہ سب سے زیادہ پر جلال تھی لیکن صدا بصحرا ہی ثابت ہوئی ۔ ایک ایسے زمانے میں جب کم و بیش ہر شخص زبان و ادب کا مذاق رکھتا تھا، گنتی کے دس پانچ آدمیوں کا غالب کو شاعر یا بڑا شاعر سمجھنا بہت بڑی بات نہیں ۔ پھر تھوڑی دیر کے لیے مان لیجیے کہ انھیں بحیثیت شاعر آسمان پر اٹھا لیا جاتا اور نیچے زمین ویسی ہی لرزہ خیز ہوتی تو بھی کیا ہو جاتا؟

اس صورت حال میں غالب کے سامنے نجات کے راستے بھی تھے ۔ وہ جیسی کمیاب ذہانت اور بصیرت رکھتے تھے اس کے سہارے بڑی آسانی سے انھیں اس حلقے میں جگہ مل سکتی تھی جس نے قومی تعمیر اور معاشرتی اصلاح کا بیڑا اٹھالیا تھا لیکن وہ صاحب شعور ہونے کے باوجود ایک مصلح یا نظریاتی مبلغ بننا شاید پسند نہیں کرتے تھے کیوں کہ انھیں سچے تخلیقی فن کار کے منصب و مقام کا پاس تھا۔ اسی لیے وہ خاموش اور متحیر اپنی ذات کے مرکز پر قدم جمائے رہے اور کائنات کے بدلتے ہوئے رنگوں کا طلسم دیکھتے رہے۔ دوسری صورت یہ بھی ہو سکتی تھی کہ وہ تصور کے نام پر ایک انفعالیت زدہ اور مجہول تصور کی خیالی دنیاؤں میں جا بستے لیکن ان سے یہ بھی نہ ہو سکا۔ انھیں تصوف سے دلچسپی ہوئی بھی تو ایسی کہ نیم علمی اور فلسفیانہ نوعیت سے الگ نہ ہو سکی ۔ آخری صورت یہ ہو سکتی تھی کہ انھوں نے تبدیلی اور تباہی کے ہر شور کی طرف سے کان بند کر لیے ہوتے اور بحر و وزن یا ردیف و قوافی کے مشاغل میں ڈوب جاتے یا غفلت اور بے بصری کو اپنا شعار بنا لیتے لیکن یہ ان کے لیے سب سے زیادہ دشوار تھا کیوں کہ شعور کی مشعل نے ان کے دل و دماغ کو ہمیشہ روشن رکھا اور شاعری کے معاملے میں ان کا

رویہ شروع سے یہ رہا کہ وہ فکر کی تجسیم کے لیے لفظ ڈھونڈتے رہے اور لفظوں کو کبھی اپنا رہنما نہیں بنایا۔ انیسویں صدی کا یہ دور جس تہذیبی بحران سے دوچار ہوا اس نے غالب پر بہت گہرے اور دور رس اثرات ڈالے۔ عملی زندگی کی ناکامیوں اور گرد وپیش کی دنیا کے مسلسل انتشار نے انھیں خارجی سطح پر بالکل پسپا کر دیا تھا۔ دل شکستگی کے بہانے اسی وقت سے غالب کا تعاقب کر رہے تھے جب سے انھوں نے ہوش سنبھالا تھا۔ شب و روز کے تماشوں نے انھیں یہ سوچنے پر بھی مجبور کر دیا تھا کہ دنیا بازیچۂ اطفال ہی نہیں، آئینۂ آگہی بھی ہے جس میں عبرت و حیرت کی ہزارہا تصویریں چھپی ہوئی ہیں۔ پنشن کی بحالی کے لیے جب انھوں نے کلکتے کا سفر کیا اور اہل کلکتہ نے ایک مہمان شاعر کی پذیرائی کے بجائے اس پر بے مہریوں کی یورش شروع کر دی تو غالب ایسے پریشان ہوئے کہ کچھ دیر کے لیے پاس وضع کا بھی انھیں خیال نہیں رہا اور آبا و اجداد کی شوکت و حشمت کی راگ الاپنے والے اور اپنی محرومیوں پر ظرافت اور بذلہ سنجی کا غلاف چڑھانے والے سپاہی نے خستہ حال اور بے سروسامان شاعر کے مقابلے میں ہار مان لی انھوں نے اپنی آنکھوں کے سامنے اپنے آپ کو ہی موت کا شکار دیکھا اور آپ اپنے نوحہ گر بن گئے۔ مثنوی باد مخالف کے یہ اشعار دیکھیے:

کیستم ؟ دل شکستۂ غمزدۂ — بیدلے خستۂ ستم زدۂ

برق بے طاقتی بجاں زدۂ — آتش غم بخانماں زدۂ

از گداز نفس بتاب و تبے — در بیابان یاس تشنہ لبے

خس طوفانیٔ محیط بلا — سر بسر گرد کاروان فنا

درد مندے جگر گداختۂ — از غم دہر زہرہ باختۂ

ان کے احساس پر یہ درد بھی چھایا ہوا تھا کہ رسوائی کی یہ داستان ان کے بعد بھی دہرائی جائے گی اور لوگ کیا کچھ نہ کہیں گے:

کہ بس از من بسالہائے دراز — بہ زباں ماند ایں حکایت باز

کہ سفیہے رسیدہ بود ایں جا	چند روز آرمیدہ بود ایں جا
با بزرگاں ستیزہ پیش گرفت	زحمتے داد و راہ خویش گرفت
شوخ چشمے و زشت خوئے بود	بے حیائے و ہرزہ گوئے بود
ہم سفیہانہ گفتگوئے داشت	ہر خراباتیانہ ہوئے داشت
برگ دنیا نہ ساز و بینش بود	ننگ دہلی و سرزمینش بود

ان اشعار میں المناکی اور ویرانی کی جو ہولناک اور طوفان خیز فضا ملتی ہے اس سے مجموعی طور پر یہ تاثر مرتب ہوتا ہے کہ غالب اپنے شخصی وقار اور افتخار کا نقش کھو بیٹھے تھے۔ لیکن واقعہ ایسا نہیں ہے۔ اپنے بے برگ و بار ہونے کا ماتم کرتے ہوئے بھی انھوں نے یہ یاد رکھا کہ آنے والا زمانہ ان کی شوخ چشمی، زشت خوئی اور قلندرانہ ہاؤ ہو کو کبھی فراموش نہ کر سکے گا۔ اس تاثر کے پردے میں شخصیت کے انفرادی نشان اور سربلندی کا سراغ بھی مل جاتا ہے اور ذہن اس نظریاتی حقیقت کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جس کی وضاحت غالب نے ایک شعر میں فرزند آذر کی مثال دیتے ہوئے اس طرح کی کہ صاحب نظری دین بزرگاں کو کبھی خوش نہیں کرتی۔ مصائب و حرماں نصیبی کے حصار میں بھی ذہانت اپنی فلسفہ طرازی سے ناکامیوں کا جواز فراہم کر لیتی ہے۔ اس ذہانت نے ہر برے وقت میں غالب کا ساتھ دیا۔ توکل اور قناعت ان کے بس کی بات نہیں تھی کہ یہ رویہ ان لوگوں کا ہے جو دنیا کی آسائش و کشش کی طرف سے غافل رہتے ہیں یا پھر ایسے خدا رسیدہ لوگوں کا جو سلوک کی منزل طے کرتے ہوئے اس مقام تک پہنچ جاتے ہیں جہاں اصل حقیقت کے علاوہ سب کچھ باطل دکھائی دیتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ وحدت الوجود کی اس روایت کا عکس غالب کے شعور میں بھی ملتا ہے لیکن انھوں نے اپنی شخصیت کو اس دائرے میں سمٹنے نہیں دیا تھا۔ بے چون و چرا بڑی سے بڑی حقیقت کو تسلیم کر لینا ان کے فطری تجسس اور ذہنی کرید کے منافی تھا۔ اسی لیے انھوں نے یہ دونوں راستے چھوڑ کر ایک تیسرا راستہ ڈھونڈھ

نکالا۔ عروج و زوال کے باہمی روابط کا تجزیہ کرتے ہوئے وہ اس نتیجے پر جا پہنچے کہ جب روشنی اور تیرگی ناگزیر ہیں تو ان سے گھبرانا فضول ہے۔ ان کے نزدیک یہ باہم برسرِ پیکار آوازیں ایک ہی ساز سے بیدار ہوئی تھیں اور وہی ساز وجود و عدم دونوں کا علامیہ ہے۔ اس حقیقت کے پیشِ نظر دانش و عبادت دونوں لاحاصل ہیں کیوں کہ دنیا و دین کی بساط در دریک ساغر غفلت سے زیادہ کچھ اور نہیں۔ دنیا غالب کی نظروں میں اندھیری تھی اور عقبیٰ کی طرف سے بھی انھیں کوئی خوش فہمی نہیں تھی۔ چنانچہ دونوں پر خطِ تنسیخ کھینچ کر انھوں نے اپنی بے بضاعتی کی کوفت سے نجات پائی۔ یہ صحیح ہے کہ اس طرزِ فکر نے غالب کی شخصیت کے انفرادی نقوش کو معدوم ہونے سے بچا لیا لیکن ان تمام باتوں کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کا ذہن جب معرفت کے لمحاتی تجربے سے آزاد ہو کر حقایق کی زد میں آیا تو ایک کبھی نہ ختم ہونے والی بے اطمینانی، کسک، اضطراب اور خلش ان کا مقدر بن گئی۔ اضطرابِ مسلسل کا یہی انداز غالب کی شخصیت میں اس وقت بھی ایک فکری تابندگی اور نظم و ضبط کا پتہ دیتا ہے جب ان کے حواس ہواؤں کے تھپیڑے ریزہ ریزہ ہو کر بکھر جاتے ہیں۔

اب غالب کی تصویر کے ایک اور رخ پر نظر ڈالیے۔ سرسید نے جب بڑی محنت اور لگن سے آئینِ اکبری کی تصحیح کی اور غالب سے ایک منظوم تقریظ کی شکل میں اپنی جاں فشانی کی داد طلب کی تو غالب نے دوستی کی جذباتی کمزوریوں یا مصلحت کی پرواہ کیے بغیر بہت کھلے لفظوں میں کہا:

مردہ پروردن مبارک کار نیست　　خود بگو کاں نیز جز گفتار نیست

یہاں مردہ پروری سے مراد ماضی کے غبار میں کھوئے ہوئے آئین کے تئیں اظہارِ عقیدت سے ہے جو غالب کے خیال میں آئینِ روزگار کے سامنے اپنی قدر و قیمت کھو بیٹھا تھا۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ غالب سا شخص جس نے مغلوں کے ثقافتی ورثے کی بربادی کا ماتم کیا تھا، اب اچانک ان کی کہانی سن کر بے مزہ کیوں ہو گیا اور ان کی رفعت و شکوہ کے رخ سے

منحرف کیوں ہوگیا؟ یہاں معاملہ انحراف کا نہیں بلکہ تاریخ کے جدلیاتی ارتقار کے شعور اور ایک ترقی پذیر زندہ و متحرک احساس کا ہے۔ پرانی قدروں میں کچھ ایسی بھی تھیں جنھیں غالب نے اپنی شخصیت کی تعمیر اور تشکیل میں خام مواد کی حیثیت دی تھی اور ان کے بغیر غالب کی وجودی ہیئت کی تکمیل دشوار تھی۔ وہ خود پرست نہیں تھے لیکن عرفان نفس کا مرتبہ سمجھتے تھے۔ اپنی ذات سے انھیں محبت بھی تھی کیوں کہ انھوں نے اپنی صلاحیتوں کا مقام اور معیار بھی سمجھا تھا۔ ان میں اپنی خامیوں اور کوتاہیوں پر ایماندارانہ تنقیدی نظر ڈالنے کی عادت بھی تھی۔ چنانچہ ان پر لعنت ملامت کرنے والوں اور طنز و تمسخر کی بوچھار کرنے والوں میں خود ان کا نام اپنے دشمنوں اور معترضوں سے پیچھے نہیں ہے۔ ان کا سب سے بڑا مسئلہ یہ تھا کہ بہرصورت وہ خود کو بچانا چاہتے تھے اور سمجھتے تھے کہ یہ مٹی تڑی شخصیت بھی جوہر حیات سے خالی نہیں اس لیے انھوں نے ان قدروں کا مرثیہ بھی کہا جو انھیں عزیز تھیں، اور زندگی کے ان تمام نئے تقاضوں کا خیر مقدم بھی کیا جو ان قدروں کو نیا لباس عطا کرنے اور ان کی حفاظتی فصیل بننے کی صلاحیت بھی رکھتے تھے۔ لگ بھگ اکیس برس کی عمر میں غالب نے کلکتے کا سفر کیا تھا۔ وہاں انھوں نے اس توانا اور سرکش عالمی معاشرے کے خال و خط دھندلائی ہوئی آنکھوں سے دیکھے تھے جو صنعتی انقلاب اور سائنسی تصورِ حیات کے غلبے سے عصرِ رواں کا کردار بن چکا تھا۔ ہندوستان پر انگریزوں نے پہلے معاشی تسلط قایم کیا پھر سیاسی اقتدار حاصل کیا اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے زمانۂ عروج میں ہر چند کہ مغل شہنشاہ کا نشان باقی تھا لیکن نام مٹتا جا رہا تھا، معاشی اور سیاسی اقتدار کی ایک متوازی لکیر کے طور پر مغربی فکر و فلسفہ، علوم اور نظریۂ زندگی کی لکیر بھی ہندوستان کے تمدنی نقشے پر کھنچتی گئی۔ ہندوستانی کلچر لارڈ میکالے کے لفظوں میں خرافات اور توہمات کا پشتارہ قرار دے دیا گیا۔ سرکاری نظم و نسق کی زبان فارسی کی جگہ انگریزی ہوگئی۔ دلّی کلکتہ اور ملک کے دوسرے حصوں میں انگریزی کالج قایم کیے گئے۔ اصلاحی تحریکات کا شور بلند ہوا اور دیکھتے دیکھتے کئی انجمنیں قایم ہوگئیں جن کا مقصد قدیم عقاید

کو جدید سے ہم آہنگ کرنا یا از کار رفتہ ہونے کی صورت میں ان سے چھٹکارا پانا تھا۔ تہذیبی اور فکری تبدیلیوں کی رفتار اتنی تیز ہو گئی کہ ماضئ قریب کا زمانہ بھی صدیوں پرانا اور فرسودہ نظر آنے لگا۔ صدیوں کے تسلیم شدہ اخلاقی اور تہذیبی معیار ناقص اور بے معنی قرار دے دیے گئے۔

یہ منزلِ غالب کے لیے بہت دشوار تھی۔ ایک طرف ماضی کی اداس اور شادماں یادوں کا بارگراں تھا اور دوسری طرف حال کی دیدہ دلیریاں۔ وہ ان دونوں کی طرف سے نہ تو آنکھیں بند کرنا چاہتے تھے اور بالفرض اگر چاہتے بھی تو یہ ممکن نہ ہوتا۔ انھوں نے دلی کا شباب دیکھا تھا پھر اس کی ویرانی دیکھی اور اب نئے روپ رنگ میں اس کا نیا جنم دیکھ رہے تھے۔ انھیں یہ اطلاع بھی تھی کہ لندن کے رخشندہ باغ میں شہر بے چراغ روشن ہیں۔ وہاں نغمہ د ساز محتاجِ زخمہ نہیں رہ گئے اور فضاؤں میں حروف طیور کی طرح پرواز کرتے ہیں۔ ایک طرف بیتے ہوئے لمحوں کی کسک تھی اور دوسری طرف سامنے کی دنیا کا شور شرابہ تھا۔ حالی کے بیان کے مطابق ان کا حافظہ اتنا قوی تھا کہ مانگ کر کتابیں پڑھنے کے علاوہ کتابیں خریدنے کی انھوں نے کبھی ضرورت نہیں محسوس کی۔ پھر کتابِ زندگی کے ان واقعات کو وہ کیسے فراموش کر سکتے تھے جو تاریخ نے ان کے شعور کے صفحات پر لکھے تھے اور اب ہوا کی پیشانی پر ان نئے سوالات کی شکن تھی جن پر غالب کی زمانہ شناس اور دوربین نگاہیں جمی ہوئی تھیں۔ نتیجہ ایک کشمکش کی شکل میں نمودار ہوا۔ غالب کے لیے سب سے بڑا سہارا یہی تھا کہ انھوں نے نہ تو ماضی سے اپنی نظریاتی عقیدتیں رشتۂ ایمان کی طرح منسلک کی تھیں اور نہ حال کا طنطنہ ان کے لیے حرفِ حق کی حیثیت رکھتا تھا۔ زندگی کے چند انتہائی بدنصیب اور حوصلہ شکن لمحات کو چھوڑ کر ان کی وفاداری اپنی ذات سے مسلم رہی اور کائنات کے ہر پہلو کو انھوں نے اپنی ذات ہی کے آئینے میں دیکھا۔ خارجی حالات اور عوامل نے ان کی مادی زندگی کے راستوں کی تعیین میں بہت اہم حصہ لیا۔ لیکن ان کی ذات تبدیلیوں کا اثر قبول کرنے کے باوجود اپنی

انا اور انفرادیت کے سائے سے کبھی باہر نہ نکلی۔ اس لیے غالب کی شخصیت نہ تو صوفیانہ عقائد کے پردوں میں چھپ سکی، نہ زمانے کے مروجہ ادبی مذاق میں جذب ہو سکی، نہ تبدیلیوں کے نشے میں ماضی سے بالکل بے تعلق ہو سکی اور نہ غیر مشروط طور پر اس نے حال کے آئین روزگار کو الف سے یے تک قبول کیا۔ حالات اور واقعات کے بلا خیز سمندر میں گردن تک ڈوبے ہونے پر بھی انھوں نے انفرادیت کے ساحل سے نظریں نہیں ہٹائیں۔ مادی پریشانیوں کے انتہائی پرآشوب زمانے میں جب گھر کے کپڑے لتے تک بک چکے تھے اور رد پنشن کی بحالی کے لیے کلکتے جا رہے تھے انھوں نے لکھنؤ کے زمانہ قیام میں معتمد الدولہ آغا میر سے محض اس لیے ملنا پسند نہیں کیا کہ ملاقات کی شرطوں کو وہ اپنے احساس غیرت کے منافی سمجھتے تھے۔ ۱۸۴۰ء میں جب ان کے اندر کا شاعر انتہائی مفلوک الحال ہو چکا تھا اور نجم الدولہ دبیر الملک مرزا اسد اللہ خاں کے لیے عزت کی روٹی بھی حاصل کرنا دشوار تھا انھوں نے دلی کالج کی فارسی مدرسی کا عہدہ صرف اس لیے ٹھکرا دیا کہ مناسب طریقے سے ان کا خیر مقدم نہیں کیا گیا۔ ان کی آزادی اور خود بینی در کعبہ کو بھی بند دیکھ کر احساس بندگی کے وفور کے باوجود دستک دینے کی روادار نہیں تھی۔ واقعہ یہ ہے کہ اس رویے نے انھیں انتشار اور عدم توازن سے بچا لیا ورنہ حالات نے کون سی کسر باقی رکھی تھی۔

غالب کے اشعار میں ذات کی شکست کا احساس ضرور ملتا ہے لیکن شخصیت کے زوال کا نشانہ تک نہیں۔ ان کی شکست دراصل ایک سپاہی کی شکست تھی اسی لیے اس کے المیاتی احساس کا شکار ہو کر بھی انھوں نے اپنی آواز کا سر جھکنے نہ دیا۔ عرصہ ہوا خوشبو کی ہجرت کے عنوان سے ایک مذاکرہ سویرا میں شائع ہوا تھا۔ اس مذاکرے میں شیخ صلاح الدین، ناصر کاظمی، انتظار حسین اور حنیف رامے شامل تھے۔ غالب کے عہد پر باتیں کرتے ہوئے انتظار حسین نے کہا تھا: "غالب اپنے آبا و اجداد کے پیشے کے لحاظ سے سپاہی تھے اور سپاہی کو جنگ میں فتح اور کبھی کبھی شکست سے بہرہ ور اور دوچار ہونا پڑتا ہے۔" یہاں تک تو بات

ٹھیک ہے لیکن جب آگے چل کر انتظار حسین یہ کہتے ہیں کہ غالب کے جذبات ایک ایسے ذہین بچے کے سے ہیں جو ہر چیز پر قبضہ چاہتا ہے، ہر نعمت سے ہمکنار ہونا چاہتا ہے، ہر آسائش کو اپنا حق سمجھتا ہے اور جب اسے مایوسی ہو تو کہرام مچاتا ہے، لڑنے مرنے پر تل جاتا ہے اور اس کے بعد منھ بسورے کسی کونے میں تخیلات کی دنیا میں کھو جاتا ہے، جہاں اسے آخری پناہ ملتی ہے تو انتظار حسین ایک بہت بڑی بھول کے شکار ہو جاتے ہیں۔ مادی وسائل اور دنیاوی جاہ و مال کے حصول کی طلب ایک حد تک غالب میں ضرور تھی لیکن انھوں نے محض اسی کو اپنا نصب العین کبھی نہیں سمجھا۔ انھیں جو سوالات پریشان کر رہے تھے وہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے مادی نہیں بلکہ تہذیبی اور فکری تھے۔ یہ صحیح ہے کہ زندگی میں کبھی بھی انھیں معاشی فراغت اور خوش حالی بقدر ظرف نصیب نہیں ہوئی۔ لیکن ان باتوں نے انھیں حواس باختہ کرنے کے باوجود کبھایا نہیں شکست ذات کے جو گہرے، گو تجسّلیے اور پیچ در پیچ تاثرات ان کی شاعری میں ملتے ہیں وہ معاشی پراگندگی سے زیادہ اس عہد کی فکری اور تہذیبی کشمکش کا ردِ عمل تھے۔ ماضی اور حال غالب کے لیے کعبہ اور کلیسا کی حیثیت رکھتے تھے۔ انھیں دونوں کی حرمت اور تکریم کا پاس تھا۔ ان کے لیے یہ ممکن نہیں تھا کہ دونوں میں سے کسی ایک کے ہو کر رہ جاتے۔ اسی لیے ایک طرف ان کے ہاں ماضی کے دور افتادہ مناظر کی بازدید کی تڑپ ہے تو دوسری طرف حال کے بدلتے ہوئے موسموں کا ادراک۔ انھوں نے اپنی ذات کی وسعتوں میں نئی اور پرانی قدروں کے تصادم اور ٹکراؤ کا جو تماشہ دیکھا وہ عصری کائنات کا سایہ تھا۔ یہ ضرور ہے کہ غالب کے شعور تک پہنچنے کے لیے اسے غالب ہی کی آنکھ سے گذرنا پڑا جو قطرے میں دجلہ دیکھنے کی صلاحیت رکھتی تھی۔ ہر سچے فن کار کی طرح غالب کو یہ ہنر بھی آتا تھا کہ کس طرح ایک لمحاتی یا عارضی تجربے کو ابدیت سے ہمکنار کر دیں۔ یہی وجہ ہے کہ آج جب کہ دنیا غالب کے زمانے سے بہت آگے بڑھ چکی ہے ہمیں ان کی شاعری کے آئینے میں ان کے ساتھ ساتھ اپنا چہرہ بھی دکھائی دیتا ہے۔ کوئی بھی تہذیبی، مذہبی، فکری یا سیاسی نظریہ

ان سے متجسس، تیز رو اور سیماب صفت تخلیقی ذہن کا متحمل نہیں ہو سکتا تھا۔ چنانچہ ذہنی آزادی کے جیسے نقوش ہمیں غالب کی شخصیت میں نظر آتے ہیں ان کے ہم عصروں میں کسی کے ہاں نہیں ملتے۔ ان کے پاس کوئی نظریہ نہیں تھا لیکن وہ صاحب نظر تھے اور چوں کہ ان کی شگفتہ مزاجی آپ اپنا مذاق اڑانے سے بھی باز نہیں آتی تھی، اس لیے کسی نظریے کی قید اور حد بندیوں میں اپنے فنی احساس اور بیکراں تخیل کو محصور کر دینا ان کے لیے کبھی بھی ممکن نہ ہو سکا۔

آخر میں مجھے یہ عرض کرنا ہے کہ شاعری غالب کے لیے پناہ گاہ ہرگز نہیں تھی۔ اسے غالب نے اپنی شخصیت اور ذات کے اظہار کا وسیلہ سمجھا اور اپنے عہد کی تغیر پذیر فکری اور مادی کائنات کا تجزیہ بھی انھوں نے اپنی انفرادیت ہی کی روشنی میں کیا۔ وہ مصلح اور تخلیقی فن کار کا فرق اچھی طرح سمجھتے تھے۔ اس لیے ایسے رجحانات جو ان کی زندگی کی صرف خارجی سطحوں سے تعلق رکھتے تھے ان کا شعری تجربہ نہ بن سکے۔ اپنے عہد کے انسان کو پڑھتے وقت انھوں نے ہر عہد کے انسان کے مسائل کو مطالعے کا مرکز اور موضوع بنالیا اور خیر و شر کی تمام لہروں کو ایک روشن اور کھلے ہوئے دل و دماغ رکھنے والے انسان کی حیثیت سے جانچنے اور پرکھنے کی کوشش کی۔ اس عمل میں جذباتی سطح پر غالب کو بہت دیر پا صدمے بھی جھیلنے پڑے لیکن ان کی شاعری صدمات اور ذاتی مصائب کا مرقع نہیں ہے۔ وہ ان کا اعمال نامہ بھی نہیں بلکہ ایک ایسے سوال نامے کی حیثیت رکھتی ہے جس کے جواب غالب نے ظاہر اور باطن کی تمام دنیاؤں اور فصلوں میں زندگی بھر تلاش کیے اور اس عہد کی سیاسی و معاشرتی پراگندگی، تغیر و تبدل اور مادی مصائب کے ہاتھوں شکست کے شدید المیاتی احساس کے باوجود انھوں نے اپنے نفس ارادی کو مغلوب نہ ہونے دیا بلکہ ہر ایسا تجربہ ان کی انفرادیت کو اور زیادہ روشن اور اجاگر کرتا گیا۔ شکست میں تعمیر ذات کا یہ حسن کچھ غالب ہی کا حصہ تھا۔

(سنہ ۱۹۶۸ء)

اقبال کی غزل

اقبال کے مجموعی ذخیرۂ سخن میں ایک صنف کی حیثیت سے غزل کا مقام ثانوی ہے۔ ان کے پہلے اردو مجموعے میں ایک "سو سولہ" نظموں کے ساتھ کل "ستائیس" غزلیں شامل ہیں۔ پھر بھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ غزل کا آسیب مسلسل اقبال کا تعاقب کرتا رہا۔ اس صورت حال کا اطلاق اقبال سے پہلے اور بعد کے متعدد ممتاز نظم گویوں پر کیا جاسکتا ہے۔ اقبال نے کم و بیش اپنا تمام تر تخلیقی سفر غزل کے سائے میں طے کیا۔ یوں ابتدائی دور کی نظموں اور غزلوں پر بیک وقت نگاہ ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ غزلوں میں تقلید کا رنگ عیب کی حد تک نمایاں ہے جب کہ نظمیں اقبال کی خلاقی اور فن کارانہ انفرادیت کا ایک واضح نقش ابھارتی ہیں اور ان کے بنیادی شاعرانہ جوہر کا پتہ دیتی ہیں، اس حقیقت کے باوجود کہ کم و بیش ہر نظم کے آئینے میں غزل کا مخصوص سایہ مرتعش نظر آتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں بحیثیت صنف غزل شعر کی دوسری اصناف پر کسی ترجیح کی مستحق ہے یا یہ کہ غزل کا عمومی آہنگ دوسری اصناف کے لیے کسی ناگزیریت کا حامل ہے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ غزل کے معاشرتی حوالے نے اسے ہماری زندگی اور اردو کی شعری روایت میں جو جگہ دی تھی اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ غزل کے طلسم سے شعوری گریز کی کوششوں کے بعد بھی اکثر

نظم گو خود کو اس سے محفوظ نہ رکھ سکے۔ اس طلسم کے شکار اقبال بھی ہیں۔
اقبال کی بیشتر نظمیں غزل کے آہنگ، اس کی داخلی اور خارجی ترکیب ہی کا ایک رخ سامنے لاتی ہیں۔ عام غزل گویوں کے برعکس اقبال نہ تو ریزہ خیال تھے، نہ محض مستعار تجربوں پر قانع۔ وہ اپنے تمام پیش رووں اور معاصرین سے زیادہ باخبر ذہن رکھتے تھے، اور ان سب سے زیادہ مسلسل اور مربوط طریقے سے سوچ سکتے تھے کہ ایک مرتب نظام اقدار اور اسلوب زیست میں ان کا یقین تھا۔ موت اور زندگی اور زمانے کے الجھے ہوئے مسائل پر سوچتے رہنا ان کا مشغلہ بھی تھا اور ایک باضابطہ ریاضت اور تربیت کا جبر بھی۔ اپنی تخلیقی استعداد پر انھوں نے جو تہذیبی اور سماجی ذمہ داریاں عاید کر لی تھیں اس کے پیش نظر ان کی فکر کا ایک فلسفیانہ ترتیب پا جانا فطری تھا۔ ہر اچھے شاعر کی طرح اقبال کی حسیت دھیان کی آتی جاتی لہروں کے ساتھ پیچیدہ اور گاہے متضاد سمتوں میں بھی سفر کرتی ہے۔ بہر مزاج کی نوعیت کے اعتبار سے وہ کتنے ہی شگفتہ رہے ہوں، شاعری میں اپنے نصب العین کے دباؤ اور شاید جرمن اثبات پسندوں سے متاثر ہونے کی وجہ سے وہ مبالغہ آمیز حد تک سنجیدہ تھے اور ان کا احساس گمبھیر مقاصد سے گرانبار تھا۔ اسی لیے ابتدائی دور میں اکبر سے متاثر ہونے کے باوجود، ان کی ذہانت خوش طبعی کے باب میں اکبر کے ایک خام تتبع کی حد سے آگے نہیں جاتی۔ ان کے مزاج کی حس بالعموم سنجیدگی سے بوجھل دکھائی دیتی ہے اور رمز، فقرے بازی نیز ایجازِ بیان پر گرفت کی کمزوری کے باعث ناکام رہ جاتی ہے۔ اپنے عہد کے تہذیبی تضادات اور بے ڈھنگے پن سے ان کی آگہی اکبر سے کہیں زیادہ وسیع، بسیط اور گہری تھی مگر تخلیقی تشویقات پر ان کے تفکر کی نمو پذیر اور مسلسل پھیلتی ہوئی فضا کا تسلط بہت مضبوط تھا۔ اسی طرح داغ سے تلمذ بھی اقبال کی ادبی زندگی کے بس ایک واقعے کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ سلسلہ بھی اکبر کی تقلید کی طرح بہت جلد ختم ہو گیا کہ داغ اور اقبال دونوں کے راستے الگ تھے اور

دونوں اپنی اپنی جگہ مجبور تھے۔ ویسے داغ نے اپنے شاگردوں کی صف میں اقبال کی شمولیت کو اپنے لیے ہمیشہ باعث فخر جانا اور اقبال نے بھی داغ کے مرثیے میں اس ایسے پر تاسف کا اظہار کیا کہ اب مضمون کی باریکیاں یا فکر نکتہ آرا کی فلک پیمائیاں دکھانے والے، جن میں بلبل شیراز بھی ہوں گے اور صاحب اعجاز بھی آتے رہیں گے لیکن داغ کی طرح عشق کی تصویریں کون کھینچے گا۔ داغ کے تمام شاگرد حفظ مراتب کے اس درجہ قائل تھے کہ کوئی بھی استاد کے حد کمال تک پہنچنے کی جسارت نہ کرسکا۔ اقبال نے بھی ایک الگ راہ نکال لی۔ اولین ادوار میں ہی غزل کے مقابلے میں نظم پر ان کی توجہ سبقت لے گئی اور دوسری طرف ان کی نظم بلکہ پوری تخلیقی شخصیت پر خود اقبال کے قول کے مطابق ہیگل، گیٹے اور ورڈز ورتھ کے علاوہ اردو اور فارسی غزل کے جن اکابر نے اثر ڈالا ان میں حافظ اور بیدل اور غالب کے نام تو روشن ہیں، داغ کا کہیں نشان بھی نہیں ملتا۔

داغ اور غالب کے سلسلے میں رویے کا یہ فرق محض وقتی یا جذباتی ابال کا نتیجہ نہیں۔ اس کی تہہ میں اقبال کے اصل شعری کردار کا رمز پوشیدہ ہے۔ اقبال کی فکر ایک مسلسل تعمیر کے عمل سے گذرتی ہے۔ فلسفیانہ افکار کو انھوں نے جس لگن کے ساتھ شعر کے قالب میں ڈھالا اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ بیک وقت ایک فن کار کے اضطراب، ذوقِ جمال، تجسس اور معجزہ کاری سے بھی متصف تھے اور ایک معمار کا ضبط، توازن اور شعور بھی رکھتے تھے۔ تخلیق اور تعمیر کے ان دو زاویوں میں اقبال نے مفاہمت یوں ڈھونڈی کہ باضابطہ فلسفیوں سے زیادہ

لہ "مجھے اعتراف ہے کہ میں نے ہیگل، گیٹے، غالب اور بیدل اور ورڈز ورتھ سے بہت کچھ اخذ کیا ہے۔ اول الذکر دونوں شاعروں نے مجھے اشیاء کے باطن تک پہنچنے میں مدد دی۔ تیسرے اور چوتھے نے یہ سکھایا کہ شاعری کے غیر ملکی تصورات کو جذب کرنے کے بعد بھی جذبہ و اظہار کی مشرقیت کو کس طرح برقرار رکھا جا سکتا ہے۔ موخر الذکر نے زمانہ طالب علمی میں مجھے دہریت سے بچا لیا۔" (اقبال)

"ہیگل کا نظام فکر رزمیہ شعر منثور ہے۔" (اقبال)

ایسے افکار کے قریب گئے جن کے تجزیے اور طریق کار میں وجدان اور تخیل کی مداخلت کسی انتشار کا سبب نہیں بن سکتی تھی۔ ایک ساتھ وہ شاعر اور مفکر اور ایک مذہبی انسان کے حقوق ادا کرتے رہے۔ ان کے سب سے زیادہ پسندیدہ مفکروں میں نطشہ اور برگساں نرے فلسفی نہیں تھے اور بڑی حد تک اقبال سے ان کا رشتہ اپنے امتیازات کے باوصف دو شاعروں کا باہمی رشتہ تھا۔ ہیگل کا فلسفہ انھیں رزمیہ شعرِ منثور کی مثال نظر آیا اور نطشہ کی طرح اپنی تحریروں میں اقبال اپنے پورے وجود کو سمو دینے کے متمنی ہوئے۔ وہ تمام وسائل جنھوں نے اقبال کے شعری کردار کی تشکیل میں حصہ لیا یا ان کی تخلیقی حس کے محرک بنے، اقبال کے لیے صرف ذہنی مسائل نہیں تھے۔

اس مضمون کے حدود میں اقبال کے افکار کی بحث محض ضمنی ہے۔ ان معروضات سے مقصود اس امر کی جانب اشارہ تھا کہ اقبال اپنے متین اور تربیت یافتہ ذہن کے ساتھ طبعاً نظم گوئی سے زیادہ مناسبت رکھتے تھے۔ ان کے شاعرانہ وژن اور تہذیبی مقصد کے پیشِ نظر نظم ہی کا پیرایہ ان کے لیے زیادہ موزوں تھا کہ حالی کی طرح اقبال بھی ملتِ اسلامیہ کی پوری تاریخ اور سامعین کے حوالے سے شعر کہنے پر خود کو مجبور پاتے تھے لیکن اردو اور فارسی کی غزلیہ روایت کے اثرات ان پر اتنے مستحکم تھے کہ نظم کے پیرایے میں بھی وہ غزل یا کبھی کبھی متفرق اشعار کہتے رہے اور داغ کے سحر سے نکلنے کے بعد جس نوع کی غزلیں کہیں انھیں کسی نہ کسی سطح پر اپنی نظم کے مجموعی تاثر، آہنگ اور فضا کے دائرے میں کھینچ لائے۔

اس صورتِ حال نے اقبال کی شاعری کے سلسلے میں ایک معنی خیز مسئلے کو راہ دی ہے۔ غزل اور نظم دونوں کے صنفی امتیازات کا سوال وہ اس طرح حل کرتے ہیں کہ روایتی مفہوم میں انھیں نہ تو غزل کا شاعر کہا جاسکتا ہے نہ نظم کی ترقی یافتہ منطق کے معیار پر انھیں محض نظم گو کا نام دیا جاسکتا ہے۔ وضاحت کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

رہی حقیقتِ عالم کی جستجو مجھ کو   دکھایا اوجِ خیالِ فلک نشیں میں نے

ملا مزاجِ تغیر پسند کچھ ایسا ۔۔۔ کیا قرار نہ زیرِ فلک کہیں میں نے
نکالا کعبے سے پتھر کی مورتوں کو کبھی ۔۔۔ کبھی بتوں کو بنایا حرم نشیں میں نے
کبھی میں ذوقِ تکلم میں طور پر پہنچا ۔۔۔ چھپایا نورِ ازل زیرِ آستیں میں نے

—— سرگذشتِ آدم

اور اس کے ساتھ یہ چار شعر بھی :

گلزارِ ہست و بود نہ بیگانہ وار دیکھ ۔۔۔ ہے دیکھنے کی چیز اسے بار بار دیکھ
آیا ہے اس جہاں میں تو مثلِ شرار دیکھ ۔۔۔ دم دے نہ جائے ہستیٔ ناپایدار دیکھ
مانا کہ تیری دید کے قابل نہیں ہوں میں ۔۔۔ تو میرا شوق دیکھ مرا انتظار دیکھ
کھولی ہیں ذوقِ دید نے آنکھیں تری اگر ۔۔۔ ہر رہ گذر میں نقشِ کفِ پائے یار دیکھ

پہلے چار شعر اقبال کی ایک نظم کے ہیں، دوسرے ان کی ایک غزل کے۔ دونوں میں اشعار مسلسل ہیں اور فرداً فرداً مکمل ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے پہلے اور بعد کے شعر سے ایک معنوی ربط رکھتے ہیں۔ تجربے کی بنیادی وحدت نے ان سب کو ایک ڈور میں پرو رکھا ہے۔ پہلے چار شعروں میں الفاظ کا آہنگ، علائم کا تاثر اور تلمیحات کی بلاغت سے جو فضا تشکیل پاتی ہے، وہ غزل کے لیے اجنبی نہیں۔ لیکن دونوں مثالوں میں اشعار اپنی داخلی اور خارجی ہیئت کے اعتبار سے یکساں ہیں اور ان میں ایک کو نظم اور دوسرے کو غزل کا عنوان دینے یا ایک دوسرے سے مختلف کہنے کا کوئی جواز نہیں نکلتا۔ اس طرح اقبال کی بیشتر غزلیں یا تو ان کی نظم ہی کا قدرے نیم روشن روپ ہیں یا پھر نظمیں مسلسل غزلوں اور قطعہ بند اشعار کی ایک شکل۔ اقبال نے غزل کے رسمی علائم، استعاروں اور مرکبات کو نظم میں بھی ایک نئی سطح پر برتنے کی کوشش کی۔ غزل کو انھوں نے "عشق بازی با زناں و سخناں با زناں" کے حصار سے نکالا تو یوں کہ اپنی نظم و غزل دونوں میں عشق کو قوت حیات اور اس کے معاملات کو خود اپنے آپ سے یا خدا اور بندے کے مابین مکالمے کی جہت دے دی۔ مئے باقی، خونیں کفن، قطرہ

محالِ اندیشہ، خاطرِ امیدوار، شاہدِ ہرجائی اور کارِ فروبستہ جیسی ترکیبیں جو اقبال کی غزل اور نظم دونوں کے ایڈیم میں یکساں طور پر جذب ہو جاتی ہیں۔ اقبال تک فارسی کی کلاسیکی غزل ہی کے وسیلے سے پہنچی تھیں۔

اردو میں اقبال کی تخلیقی زرخیزی کے اہم ترین دور کا اشاریہ بالِ جبریل ہے۔ یہ بات محض اتفاقی نہیں کہ اسی دور میں انھوں نے سب سے زیادہ غزلیں کہیں مسلسل غزلوں کی ترکیب پر مشتمل نظموں سے قطع نظر، اس مجموعے میں صرف غزلوں کی تعداد ستہتر ہے۔ بانگِ درا کی چند غزلوں مثلاً:

ع گلزارِ ہست و بود نہ بیگانہ وار دیکھ
ع کیا کہوں اپنے چمن سے میں جدا کیوں کر ہوا
ع ظاہر کی آنکھ سے نہ تماشہ کرے کوئی
ع جنھیں میں ڈھونڈتا تھا آسمانوں میں زمینوں میں
ع الٰہی عقلِ خجستہ پے کو ذرا سی دیوانگی سکھا دے
ع زمانہ دیکھے گا جب مرے دل سے محشر اٹھے گا گفتگو کا
ع چمک تیری عیاں بجلی میں آتش میں شرارے میں
ع نالہ ہے بلبلِ شوریدہ ترا خام ابھی
ع کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں
ع گرچہ تو زندانیٔ اسباب ہے

میں اقبال نے غزل کے جس ذائقے کا احساس دلایا تھا بالِ جبریل کی غزلوں تک پہنچتے پہنچتے وہ ایک واضح شکل اختیار کر لیتا ہے۔ چنانچہ اس دور کی غزلیں اکثر ان کی نظم کے مزاج سے زیادہ قریب ہیں۔ یہ دور اقبال کے فکری اور تخلیقی بلوغ کا دور ہے کہ اب اقبال اپنی ادبی روایت کے امکانات کی تسخیر کے بعد بذاتِ خود شعر کی ایک نئی روایت کا سرچشمہ بن چکے

تھے ۔ بال جبریل میں اکثریت غیر مردّف غزلوں کی ہے گویا کہ مسلسل فکر کے آزادانہ اظہار کی جستجو اب ردیف کی دیوار کو بھی راستے سے ہٹا دینے کی طالب تھی ۔ اب اقبالؔ کی غزل اس منفردانہ آہنگ کو دریافت کر چکی تھی جس نے اپنی روایت کو ایک نئے موڑ تک پہنچایا ۔ بال جبریل کی غزلوں پر مکالمے یا خود کلامی کا رنگ غالب ہے نتیجتہً اب ان کی غزل ڈرامے یا کہانی کی فضا کو اسیر کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے ۔ اپنے تین اشعار میں اقبالؔ نے شعور کے نفسیاتی مراحل کا تعین اس طور پر کیا تھا کہ :

شاہد اول شعور خویشتن — خویش را دیدن بنور خویشتن
شاہد ثانی شعور دیگرے — خویش را دیدن بنور دیگرے
شاہد ثالث شعور ذاتِ حق — خویش را دیدن بنور ذاتِ حق

بال جبریل کی غزلوں میں وہ ان تینوں مراحل سے گزرتے ہیں ۔ استعاروں سے زیادہ وہ مجردات سے کام لیتے ہیں (اور استعاروں سے کام لیتے بھی ہیں تو اس طرح کہ ان کی نوعیت CODE WORDS یا شناختی نشانات کی ہوتی ہے جن کی حدود کا تعین مشکل نہیں) لیکن اقبال اپنے مکالماتی انداز کے ذریعہ جس کا دوسرا سرا کبھی خود اپنے باطن سے جا ملتا ہے کبھی غیر خود سے اور کبھی خدا سے ، مجرد فکر کے پھیکے پن کے باوجود ایک تمثیل کا تاثر خلق کرتے ہیں ۔ اس طرح ان کا تخیل استعارے سے عاری فضا کو بھی ایک مشہود و موجود منظر کارنگ بخشتا ہے اور ایک بظاہر منطقی اور فکری سرگرمی کو طلسم سے حیرت کدے کا وقوعہ بنا دیتا ہے ۔ بادی النظر میں معنی کی ایک محدود اور واحد المرکز سطح رکھنے کے باوجود یہ طریق کار ان کے خیال کو محض معنی کی فصیلوں کا پابند نہیں ہونے دیتا ۔ معینہ افکار کے بیر تسمہ پا کی بالادستی سے اقبال کی تخلیقی شخصیت کو اس طریق کار نے بھی بچایا اور ان کے تفکر کو اسرار یا رمزی پیچیدگی سے ہمکنار کیا ۔ یہی وجہ ہے کہ بال جبریل کی متعدد غزلوں کے بے استعارہ اور براہِ راست اشعار بھی تکمیلی منطق کی گرفت میں پوری طرح نہیں آتے اور اقبال کے فکری تفاعل

کے ساتھ ساتھ ان کے وجدان کی ریاضت کا حاصل بھی بن جاتے ہیں۔ شعر بننے کے بعد اقبال کے افکار ان کے تخیلی مسائل میں اس طور پر گھل مل جاتے ہیں کہ ان افکار کا رسمی شعور رکھنے والوں کے لیے بعض اوقات انھیں فکری حقیقت کے طور پر قبول کرنا یا ان کے تضادات کے معمے کو حل کرنا خاصا دشوار ہو جاتا ہے۔ شاید اسی لیے شعر کے قاری کو اقبال نے متنبہ کیا تھا کہ شاعری میں منطقی سچائیوں کی تلاش محض بے سود ہے اور اس سے یہ تقاضا کیا تھا کہ کسی شاعر کی عظمت کے ثبوت میں وہ اس کی تخلیقات سے ایسی ہی مثالیں نہ نکالے جنھیں وہ صرف سائنسی صداقتوں کا حامل سمجھتا تھا۔ ان الفاظ میں کہ "فن ایک مقدس فریب ہے"، یا یہ کہ "ایک ریاضی داں مجبور ہے مگر شاعر ایک مصرعے میں لامتناہیت کو مقید کر سکتا ہے"؛ اقبال نے شعر کی اسی حقیقت کی جانب اشارہ کیا تھا۔

اقبال کی غزل کا ایک اور اہم پہلو یہ ہے کہ اپنی پختگی کے موڑ پر اس نے ایک نئے لسانی تجربے کی حیثیت اختیار کر لی۔ بانگ درا کی ایک غزل کے دو شعر یوں ہیں:

اے مسلماں ہر گھڑی پیش نظر آیۂ لایُخلِفُ المیعاد رکھ

یہ لسان العصر کا پیغام ہے اِنَّ وعدَ اللّٰہِ حقٌ یاد رکھ

غزل کی زبان کا بندھا ٹکا تصور رکھنے والوں کے نزدیک یہ طرزِ سخن غالباً معیوب ہوگا۔ یہاں اس قسم کے شعر کی جمالیاتی قدر و قیمت کے سوال سے بحث نہیں۔ غرض صرف یہ کرنا ہے کہ غزل کے خیال کی نزاکت کے شانہ بشانہ غزل کی زبان اور اس کے اسلوب کی نزاکت بھی ایک پامال محاورہ بن گئی تھی۔ ان موہوم بندشوں سے چھٹکارا پانے کی کوشش اقبال نے اس طرح کی کہ اپنی نظم کے بظاہر منطقی اسلوب، اس کی عجمی لے، اس کے پر جلال آہنگ اور فارسی قصاید کے پر شکوہ نیز حکمانہ لہجوں میں اپنی غزلوں کو بھی برتا۔ روایت ہے کہ لکھنؤ کے ایک بزرگ (پیارے صاحب رشید) نے ان کا اردو کلام سننے کے بعد مطالبہ کیا کہ "میاں اب اردو میں بھی کچھ سناؤ!" ان بزرگ کے سامنے مسئلہ فارسی آمیز یا ان کے نزدیک فارسی زدہ

اردو کا تھا جب کہ اقبال تو اردو میں پنجابی تک کی آمیزش کے حامی تھے (اس امر کا تجزیہ صوتیات کے علماء ہی بہتر طور پر کر سکتے ہیں کہ اقبال کی نظموں اور غزلوں کے صدہا اشعار جن کا خاتمہ بلند بانگ مصوتوں پر ہوتا ہے کہیں ان کی اس آرزومندی کا غیر ارادی اظہار تو نہیں تھے) بانگِ درا کی غزلوں میں محولہ بالا دو اشعار کے استثنا کے ساتھ عربی آمیز زبان یا فارسی کا آہنگ بس اس حد تک نمایاں ہے جسے اردو کی شعری روایت اپنی عادت کا جزو بنا کر قبولیت کی سند دے چکی تھی۔ بعد کی غزلوں میں اقبال نے اس حد کو بھی عبور کرنا چاہا۔ ان کی غیر مردف غزلوں میں : بندۂ آزاد، لذتِ ایجاد، بامراد اور زیاد یا کدو، من و تو اور خود رو یا دیر پیوندی، آدابِ فرزندی اور رازِ الوندی یا لب ریز، پرویز، پرہیز اور ستیز یا شاہبازی، تازی اور رازی یا پازند، مانند، قند اور خورسند یا خویشی، بے نیشی اور ناخوش اندیشی یا زیر و بم، جم اور شکم یا دقیق، طریق، اور عہد عتیق یا کراری، تاتاری اور زناری یا صف، ہدف، بخف، تلف اور بانگ لاتخف، یا فلک الافلاک، نالۂ آتشناک اور خس و خاشاک یا خود آگاہی، بوئے اسد اللّٰہی اور روباہی یا رحیل، اصیل، دلیل اور اسماعیل یا غازی، تازی اور خارا گدازی یا کشاف، ناصاف اور اعراف جیسے قوافی، فارسی کی نسبتاً نامانوس تراکیب اور قرآن کی آیات یا عربی مرکبات کا بے تکلفانہ استعمال اردو غزل کی سرگزشت میں کم و بیش ایک انہونے واقعے کی حیثیت رکھتا ہے۔ فلسفہ، تہذیب اور سماجی علوم کے مختلف شعبوں کی بعض اصطلاحیں جو اقبال کی فکر سے گزر کر ان کے شاعرانہ وجدان تک گئی تھیں، بالِ جبریل کی غزلوں میں جا بجا بکھری ہوئی ہیں۔ اقبال کی یہ کوشش غزل کے نقاد کے لیے ایک نیا مسئلہ ہے اور اس سے ایک نئی بوطیقا کی ترتیب کا تقاضا کرتا ہے۔

اب رہی اقبال کی غزل کے فکری زاویوں اور اس کے عام فنی محاسن و معایب

کی بحث تو اس باب میں اقبالؔ نے نظم اور غزل کے بیچ کوئی بڑا فرق روا نہیں رکھا۔ ہر بڑے شاعر کی طرح ان کی تخلیقی شخصیت بھی ہمیں اس کے غیر منقسم ہونے کا احساس دلاتی ہے۔

(سنہ ۱۹۷۷ء)

ناصر کاظمی

کیا تخلیقی شخصیت اور عام انسانی شخصیت کے بیچ کوئی ایسی حدِ فاصل بھی ہو سکتی ہے جو ایک ہی شخصیت کی ان دو حیثیتوں کو ایک دوسرے سے کلیتہً جدا کر دے یا انھیں ایک دوسرے کی ضد بنا دے؟ سرسری طور پر دیکھا جائے تو ایسی درجنوں مثالیں مل جائیں گی جہاں تخلیقی مزاج اور اس کی عام انسانی سطح کے مابین قدم قدم پر تضاد و تصادم کا احساس ہوتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ انسان اور خاص طور سے تخلیقی انسان ایک ساتھ کئی سطحوں پر زندگی گزارتا ہے۔ کبھی کبھی یہ سطحیں مختلف دنیاؤں کی طرح وسیع و عریض، گہری اور بے کنار ہوتی ہیں۔ تخلیق کے لمحے کی دنیا اپنے زمانی و مکانی قیود سے اس حد تک آزاد ہوتی ہے کہ بعض اوقات سارے جغرافیائی، طبعی، فکری اور اخلاقی رشتے گردِ سفر کی مثال پیچھے چھوٹ جاتے ہیں۔ تخلیق کے عمل کا یہی پہلو تخلیق کو اس کے تاریخی اور ارضی تناظر سے اوپر اٹھا کر اسے حسن اور صداقت کے دائمی نقش سے آراستہ کرتا ہے لیکن شخصیت کے یہ دونوں رخ بہرصورت ایک وسیع تر کل کے دو مختلف زاویوں کا حکم رکھتے ہیں اور کوئی نہ کوئی سرچ تہہ نشیں یا باطنی رو ان دونوں سروں کو ایک دوسرے سے ملاتی ہے۔ مثال کے طور پر میر کے سلسلے میں ناصر کاظمی نے لکھا تھا کہ "میر کی پوری شخصیت اور شاعری کے

مختلف النوع عناصر کو ایک اکائی میں پرو کر نہیں دیکھا گیا۔ البتہ اس کی شاعری کے چند نمایاں پہلوؤں کو الگ الگ کر کے قطرے میں دجلہ دیکھنے اور دکھانے کا دعویٰ ضرور کیا گیا ہے۔ کسی نے انھیں غم کا امام کہا تو دوسری طرف سے آواز اٹھی کہ نہیں صاحب! میر صاحب کی شاعری میں خوشگوار عناصر بھی ہیں۔ کسی نے کفر و الحاد پر طنز کی تو اسے فرشتہ سیرت انسان ثابت کرنے کی کوشش کی گئی۔ غرض جتنے منھ اتنی ہی باتیں!" ناصر کاظمی کا خیال ہے کہ یہ قصہ ہر بڑے شاعر کے ساتھ ہوتا ہے کیوں کہ وہ آسانی سے قابو میں نہیں آتا۔ اب خود ناصر کاظمی پر نظر ڈالیے۔ میں انھیں ان معنوں میں بڑا شاعر نہیں سمجھتا جن معنوں میں غالب اور اقبال یا رومی یا حافظ یا ڈانٹے یا کالی داس بڑے کہلاتے ہیں۔ بڑا ایک اضافی کلمہ ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہمارے عہد میں بڑی شاعری کا منصب اور اس کے امکانات یا اس کی اثر پذیری کے بارے میں تصورات یک سر بدل چکے ہیں۔ جو اوصاف حمیدہ کسی شاعری کو عظیم بنا سکتے ہیں خود ان کی ہیئت و حیثیت کا تعین اب مشکل ہے۔ ناصر کاظمی کی شاعری پیغام، نظریے اور عقیدے کی گونج سے عاری ہے۔ اس میں حکمت کی کوئی ایسی لہر بھی نظر نہیں آتی جو کسی فکری نظام کی نشاندہی کر سکتی ہو۔ اس میں انسان کے مادی سفر کے تجربوں، اس کی فتح و شکست، اس کے ارتقائی مدارج و منازل کا کوئی عنصر نہیں۔ لیکن یہ شاعری ایک مہذب انسان کی شاعری ہے۔ ایک ایسے مہذب انسان کی شاعری جس کی سرخوشی کا سرگم اور افسردگی کی لَے، دونوں کبھی جنسِ بازار نہیں بنتے۔ ناصر کاظمی خود اپنے بارے میں یہ محسوس کرتے تھے کہ ان کی شخصیت عام زندگی کے ساتھ چلنے کی صلاحیت سے عاری تھی اور جب وہ عام انسانوں کی طرح زندگی کے ذائقوں سے بہرہ مند ہونا چاہتے تھے تو ان کی شاعرانہ شخصیت آڑے آجاتی تھی لیکن ان کے نزدیک ان دونوں کی جدائی "جان و تن کی جدائی" تھی۔ وہ اپنی تخلیقی شخصیت اور عام انسانی شخصیت کو اس طرح یک جا کرنا چاہتے تھے "جیسے آنکھوں میں کاجل اور ہوا میں سانس مل جاتی ہے"۔ ناصر کاظمی اگر بڑا شاعر بننے پر مصر ہوتے تو اس عہد کی

فطری بدمزاجی، سرکشی اور تند خوئی یا تو انھیں رد کر دیتی یا ان کی فکری صلاحیت کے جبر کو تسلیم کر کے انھیں احترام کی قبا پہنانے کے بعد اپنے ہنگاموں میں گم ہو جاتی۔ ان سے دوستی ممکن نہ ہوتی لیکن وہ اچھے، سچے اور دلآویز شاعر تھے۔ ان کی تخلیقی شخصیت کی یہی سچائی انھیں اپنے عہد کے لیے معنی خیز اور اس عہد میں بھی تہذیب و تاریخ کے دیکھے اور ان دیکھے زمانے میں سانس لینے والوں کے لیے مطبوع بناتی ہے۔ ان کا مسئلہ نہ سیاست تھی نہ مذہب، نہ اخلاق، نہ تہذیبی کشمکش، نہ فکری تنازع۔ ان کی زندگی کا اہم ترین مسئلہ شاعری تھی اور بہ حیثیت شاعر زندہ رہنے کی خاطر انھیں زندگی کا بڑے سے بڑا نقصان اٹھانے کی طاقت درکار تھی۔ ناصر کاظمی نے یہ بار اس طرح اٹھایا کہ ان کی تخلیقی شخصیت کی حرمت اور سچائی پر کبھی حرف نہ آسکا اور ہمیں جب کبھی ان کی ذات یا شخصیت کا خیال آتا ہے، اس خیال کی حدیں بالآخر خود بخود ان کی شاعری کا احاطہ کر لیتی ہیں۔ ان کی عام انسانی شخصیت نہ تو اس احاطے کی دیوار سے سر ٹکراتی ہے، نہ اس کی ہنسی اڑاتی ہے۔ ناصر کاظمی کا یہ خیال بھی دلچسپ ہے کہ بڑا شاعر اپنے بعد بہت سے فرقے چھوڑ جاتا ہے۔ ناصر کاظمی کی شاعری عظمت، بین الاقوامیت، افادیت اور مقصدیت کی برگزیدہ صفات سے اس لیے بھی آزاد رہی کہ ان کی افتاد کے تخلیقی مزاج رکھنے والے کے لیے یہ سب شاید ممکن بھی نہ تھا۔ وہ شاعری کے جس خواب نامے میں یقین رکھتے تھے اسے انھوں نے صرف ایک عنوان دیا تھا، یعنی شاعری کا ـــــ ایسی شاعری جو تہذیبی دنیا کا ساتھ بھی دے مگر اس میں فیشن ایبل عناصر کا کھوٹ کبھی نہ ہو۔" اس جملے سے یہ تاثر ابھرتا ہے کہ ناصر کاظمی تخلیقی استعداد کی انفرادیت کو ہر روایت اور فیشن پر فوقیت دیتے تھے اور یہ بات ان کے اعتماد اور دیانت دونوں کو ظاہر کرتی ہے۔ لیکن اس مسئلے پر غور بھی ضروری ہے کہ ناصر کاظمی نے لسانی اظہار کے معاملے میں جس احتیاط پسندی کو شعار بنایا کہیں اس کا سبب یہ تو نہیں کہ ان میں خطرے مول لینے کی ہمت نہ تھی۔ اپنی روایت میں جس سرچشمۂ فیض کی جانب ناصر کاظمی نے بار بار

مڑ کر دیکھا وہ میر کی شاعری ہی نہیں ان کی وہ بھرپور اور تہہ دار شخصیت بھی تھی جس کے دفینے تک رسائی کے لیے اعلیٰ اور ادنیٰ اشعار کے ایک دشوار گذار جنگل کو عبور کرنا پڑتا ہے۔ لیکن میر سے اپنی دلچسپی اور عقیدت کے وفور کے باوجود ناصر کاظمی نے ان کے سلسلے میں وہی رویہ اختیار کیا جسے میر نے اپنے پیش رووں کے سلسلے میں روا رکھا تھا اور اس کا اظہار یوں کیا تھا کہ :

نکتۂ دانانِ رفتہ کی نہ کہو بات وہ ہے جو ہووے اب کی بات

اپنی نثر و نظم میں ناصر کاظمی نے بار بار درخت اور پرندے کا ذکر کیا ہے، کہیں شاعرانہ علائم کے طور پر، کہیں اپنے تخلیقی رویے کی وضاحت کے لیے۔ یہ دنیا لاکھوں برس پرانی ہے اور انسان سے اس کی دوستی اور لڑائی کا ناطہ بھی پرانا ہے۔ تخلیقی استعداد جب اس رشتے کو ذاتی رنگ عطا کرتی ہے تو پرانی دنیا کی حقیقتیں نئی دنیا کی علامتیں بن جاتی ہیں۔ درخت حال ہے اور پرندہ رفتگاں کی خبر لانے اور آیندہ زمانوں سے متعارف کرانے کا وسیلہ جو درخت کو برگ و بار عطا کرتا ہے۔ نمو پذیر ہر لمحہ اور ہر گام حال ہی ہوتا ہے۔ لیکن اس حال میں ماضی کی بازگشت بھی ہوتی ہے اور ان تجربات کی گونج بھی جو مستقبل تک اپنے بازو پھیلا سکتے ہوں۔ اسی لیے ناصر کاظمی نے ایک ساتھ میر اور میرا بائی، تیس برس پہلے اسپین کے گٹار بجانے والے البیلے شاعر لورکا اور آج اجاڑ مکانوں، خاموش دیواروں اور سنسان گلیوں کی زبان سمجھنے والے منیر نیازی کو اپنا ہم عصر کہا ہے۔ ہم عصروں کی اس صف میں سرسوں کا ننھا، نازک، پیلا پھول بھی شامل ہے۔ ان کے زمانے، روپ رنگ جدا سہی لیکن جذبے اور وجدان کی سطح پر ان کی تاریخ مشترک ہے۔ تخلیقی لمحوں کا تسلسل حلقہ در حلقہ ایسی زنجیر بناتا ہے جو صدیوں اور جگہوں کو ایک ذات کے مرکز پر یک جا کر دیتی ہے۔ ناصر کاظمی کے یہاں میر اور میرا بائی کے متواتر تذکروں سے گھبرا کر جن لوگوں نے ان پر قدامت پسندی کا الزام لگایا اور انھیں اس رمز سے آگاہ کرنے کی کوشش کی کہ تاریخ اپنے آپ کو

کبھی دہراتی نہیں، ان کی اس بات کے جواب میں ناصر کاظمی نے الٹ کر پوچھ لیا تھا کہ
آخر احمق بار بار کیوں پیدا ہوتے ہیں ؟ اس قسم کے سوالات ایسے فقروں سے شاید کبھی حل بھی
ہو جاتے ہوں، بیشتر صورتوں میں ٹل ضرور جاتے ہیں۔ یہاں ایک اور بات یاد آئی۔ ہجرت
کے بعد انتظار حسین سے سوال کیا گیا کہ تم نئی سرزمین پر اپنے ورثے کا بدل کیوں نہیں طلب
کرتے ؟ بولے کہ میرا ورثہ تو تاج محل بھی ہے۔ اس کا بدل کون دے گا ؟ ناصر کاظمی کے لیے
تاریخ الگ الگ زمانوں کا قصہ نہیں، ایک مسلسل تجربہ تھی، لیکن جس طرح ہر وارث بزرگوں کی
میراث کے صرف اس حصے کو قایم و محفوظ رکھتا ہے جو اس کے تئیں کارآمد ہو اور اس کے
اپنے وجود کے اثبات کی راہ میں رکاوٹ نہ بنے اسی طرح ناصر کاظمی نے بھی روایت کے مسئلے
کو انفرادی صلاحیت کے مسئلے کے مقابلے میں ہمیشہ ثانوی حیثیت دی۔ میر کے شب چراغ
سے بھی تھوڑی دور تک راستہ دکھانے کے علاوہ انھوں نے اسے ہمیشہ ساتھ لگائے
رکھنے کا کام نہیں لیا۔ وہ روایت ہی ناصر کاظمی کے نزدیک خام تھی جو انفرادی صلاحیت
کو پنپنے کا موقع نہ دے سکے۔

کبھی کبھی بعض مماثلتوں سے بھی ہمیں دھوکا ہوتا ہے اور ذہن تقلید کے سوال
میں الجھ کر اصل سوال سے دور ہو جاتا ہے۔ ناصر کاظمی نے اداسی کو میرابائی کی بہن کہا تو ظفر اقبال
ناصر کاظمی کو میرابائی کا بہنوئی سمجھ بیٹھے۔ ایک جذباتی مسئلہ تمسخر کی نذر ہو گیا۔ اسی طرح میر
کی شاعری کے فکری، تہذیبی اور نفسیاتی تجربوں کے کچھ عناصر اور ہمارے عہد کے بعض ذہنی
جذباتی اور تہذیبی محرکات میں اشتراک کے کئی پہلو نکلتے ہیں۔ ناصر کاظمی نے میر کے زمانے
کو ایک ایسی رات سے تعبیر کیا جو ہمارے عہد کی رات سے آملی ہے" اور قافلے کے قافلے
اس رات میں گم ہو گئے ہیں؛" ساتھ ہی انھوں نے یہ بھی کہا کہ میر کی شاعری دریا ہی
لیکن اس دریا کا رخ شہر کی طرف اس طرح تو نہ موڑا جائے کہ شہر کو سیلاب بہالے جائے۔
اور یہ کہ اس دریا کے بہاؤ سے بچنے کے لیے اپنی ناؤ بھی ہونی چاہیے۔ یہاں انھی کے یہ جملے

دیکھیے :

"ہم لکھنے والے مسافر ہیں، نا معلوم منزلوں کے۔ مگر ہر مسافر کی الگ الگ منزل ہے۔ ہم سب تھوڑی دیر ایک دوسرے کے ساتھ چلتے ہیں اور پگڈنڈی پر بچھڑ جاتے ہیں اور اکیلے رہ جاتے ہیں اور اداسی ہماری ہم سفر رہ جاتی ہے۔ یہ اداسی کوئی ذاتی اداسی نہیں بلکہ تخلیقی لوگوں کی مشترک تقدیر ہے۔ یہ اداسی مایوسی نہیں بلکہ خود آگہی کی منزل کی طرف پہلا قدم ہے۔ ایک بے وحدت اور ادھورا آدمی، ہجوم سے گھبرا کر گالیوں پر اتر آتا ہے۔ مگر ایک شریف النفس اور مہذب انسان اداس ہو کر گہری سوچ میں ڈوب جاتا ہے کہ اس گناہ گار معاشرے کو کیا جواب دے جس کی آنکھ کسی المیے پر نہیں بھیگتی۔"

دیں گالیاں انھی نے وہی بے دماغ ہیں
میں میرؔ کچھ کہا نہیں اپنی زبان سے

انفرادی صلاحیت کی پہچان کا سوال بھی اسی منزل پر آتا ہے جہاں ساتھ چلنے والے ایک دوسرے سے الگ ہو جاتے ہیں اور اپنی منزل کی تلاش اپنی بصیرت کی رہبری میں کرتے ہیں۔ اسی لیے ناصر کاظمی نے محض پرانے شاعروں کو پڑھ لینا کافی نہیں سمجھا بلکہ موجودہ اجتماعی نظام کے پورے ماضی کو سمجھنے کی سعی کی تاکہ میرؔ کے زمانے کی رات کو اپنے عہد کی رات کے تناظر میں دیکھ سکیں اور اس عہد کی تنہائی اور اداسی کا سراغ پا سکیں۔ ناصر کاظمی کے نزدیک آج ہی کا دور دورِ جدید کہلانے کا مستحق ہے کہ اس دور میں انسان پر سائنس اور علم کی مدد سے تاریخ کو بدل دینے کی قدرت کا شعور منکشف ہوا ہے۔ اس شعور میں بقول آئن سٹائن یہ المناک طنز بھی شامل ہے کہ ہم نے بالآخر اتنی قوت پیدا کر لی ہے کہ خود کو تباہ کر سکتے ہیں۔ پس اس عہد کی اداسی پہلے سے زیادہ گہری، پیچیدہ اور معنی خیز

ہو گئی ہے اور اس عہد کی بد وضع حقیقتوں کے خلاف ایک جذباتی اور تہذیبی جہاد کی حیثیت بھی رکھتی ہے۔ میر صاحب نے تو علم کو لاحاصل ہی سمجھا تھا کہ ان کے اپنے لفظوں میں :

تحصیل علم کرنے سے دیکھا نہ کچھ حصول میں نے کتابیں رکھیں اٹھا گھر کے طاق میں

لیکن آج علم کی نوعیت اتنی بدل چکی ہے کہ اسے گھر کے طاق میں رکھنے اور اس کی طرف سے منہ موڑ لینے کے بعد بھی اس کی ہلاکت سے اور اس کی قوت کے جبر سے بچنا محال ہے اور ناگزیر بھی۔ اس عہد کی اداسی اسی مجبوری کی زائیدہ ہے۔ سو اس اداسی کو ناصر کاظمی نے خود آگہی کی منزل کی طرف پہلا قدم جانا۔ یہ خود آگہی تخلیقی اظہار کی ہیئت کا تعین کس طرح کرتی ہے یہ ناصر کاظمی ہی سے سنیے :

"نالہ آفرینی جبر و اختیار کا ایک انوکھا کرشمہ ہے۔ قاری کے دل میں جگہ پانا بھی محض اس کے بس کی بات نہیں۔ آواز قوی ہو تو دور دور تک پہنچ جاتی ہے، نحیف ہو تو حلق سے باہر ہی نہیں نکلنے پاتی۔ صرف پہنچنے کی بات نہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ ایک آواز ہزاروں کی آواز بھی بن سکتی ہے یا نہیں، محض ہزاروں کا ذکر کرنے یا ہزاروں کو مخاطب کرنے سے ان کی دھڑکنیں اور لرزشیں ساز کی ہم نوائی نہیں کر سکتیں۔

نالۂ محفلیں برہم نہیں کرتا۔ نالہ آفریں پر جو کچھ گزری ہو۔ اس کی فریاد فن کے سانچے میں ڈھل کر نغمہ نہیں بن سکتی تو محض چیخ پکار ہے۔"

برگ نے کے ابتدائی اشعار سے لے کر ناصر کاظمی کی شاید آخری غزل "تم آ گئے ہو تو کیا انتظارِ شام کریں" تک ان کی نالہ آفرینی رفاقت کا ایک انوکھا تجربہ عطا کرتی ہے اور قاری یا سامع سے درد کا ایک نجی اور انفرادی رشتہ استوار کرتی ہے۔ ان کی آواز نہ صرف حال کے حصار کی پابند نہیں ہوتی بلکہ ماضی، حال اور مستقبل تینوں زمانوں کی تخلیقی اداسی اور اس کے ذریعے سے خود آگہی کی جستجو کا پتہ دیتی ہے۔ ناصر کاظمی کی پوری تخلیقی زندگی

جستجو کے اسی سفر سے عبارت ہے ۔ ۱۹۴۷ء کے فسادات تقسیم اور ہجرت کے المیے نے گرچہ انھیں ایک نئی شخصیت سے ہمکنار کیا تھا لیکن اس ہجرت کا سرا بھی انھوں نے انسان کی ہجرت کی پوری تاریخ سے جوڑ کر اسے ایک گہرا اور زمان و مکان کے قیود سے آزاد مفہوم دیا جس میں جنت سے آدم کی ہجرت سے لے کر بچے کے ماں کی آغوش کی جنت سے نکل کر وقت کے صحرا میں اکیلے بھٹکنے اور پھر کسی نئی جنت کی تعمیر و تخلیق کا سرا ڈھونڈنے تک کی الجھنیں شامل ہیں ۔ ہجرت کے اس المیاتی احساس نے ناصر کاظمی کو جس خود نگہی سے ہم کنار کیا وہ انھیں اپنی اداسی ہی کی طرح عزیز ہے ۔ یہ اداسی انھیں اپنا عرفان بھی بخشتی ہے اور ان کا تزکیہ بھی کرتی ہے اور اسی اداسی نے ناصر کاظمی کے یہاں نئی زبان پائی ہے :

جنگل میں ہوئی ہے شام ہم کو　　بستی سے چلے تھے منھ اندھیرے

آئیں ساون کی اندھیری راتیں　　کہیں تارا کہیں جگنو نکلا

طناب خیمۂ گل تھام ناصر　　کوئی آندھی افق سے آرہی ہے

کیسا سنسان ہے سحر کا سماں　　پتیاں محو یاس گھاس اداس
مل ہی جائے گا رفتگاں کا سراغ　　اور کچھ دن پھرو اداس اداس

چڑھتے سورج کی ادا کو پہچان　　ڈوبتے دن کی ندا غور سے سن

دل تو میرا اداس ہے ناصر　　شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے

اب وہ دریا نہ وہ بستی نہ وہ لوگ — کیا خبر کون کہاں تھا پہلے
اڑ گئے شاخ سے یہ کہہ کے طیور — سرو اک شوخ جواں تھا پہلے
ہم نے روشن کیا معمورۂ غم — ورنہ ہر سمت دھواں تھا پہلے

پھر چمکنے لگیں سونی راہیں — ساربانوں کی صدا پھر آئی

صبح تک ہم نہ سو سکے ناصر — رات بھر کتنی اوس برسی ہے

نہر کیوں سو گئی چلتے چلتے — کوئی پتھر ہی گرا کر دیکھو

کنج میں بیٹھے ہیں چپ چاپ طیور — برف پگھلے گی تو پر کھولیں گے

ترے فیصلے فرش اور عرش کی بارگاہوں پہ دائم — ترے اسم ہر چار سو ہیں مگر تو کہاں ہے

جب بھی نئے سفر پہ جاتا ہوں ناصر — پچھلے سفر کے ساتھی دھیان میں آتے ہیں
ہم جس پیڑ کی چھاؤں میں بیٹھا کرتے تھے — اب اس پیڑ کے پتے جھڑتے جاتے ہیں

یوں ہی اداس رہا میں تو دیکھنا اک دن — تمام شہر میں تنہائیاں بچھا دوں گا

مجھ سے آنکھ ملائے کون — میں تیرا آئینہ ہوں
میرا دیا جلائے کون — میں ترا خالی کمرہ ہوں

تیرے سوا مجھے پہنے کون　　میں ترے تن کا کپڑا ہوں

اوپر کے آخری تین شعروں والی غزل، انتظار حسین کی اطلاع کے مطابق ناصر کاظمی نے میرا بائی کے کسی بھجن سے متاثر ہو کر کہی تھی۔ اب اس تاثر کے اظہار کی ایک اور ہیئت دیکھیے:

نئے کپڑے بدل کر جاؤں کہاں اور بال بناؤں کس کے لیے
وہ شخص تو شہر ہی چھوڑ گیا میں باہر جاؤں کس کے لیے
جس دھوپ کی دل میں ٹھنڈک تھی وہ دھوپ اسی کے ساتھ گئی
ان جلتی بلتی گلیوں میں اب خاک اڑاؤں کس کے لیے
وہ شہر میں تھا تو اس کے لیے اوروں سے بھی ملنا پڑتا تھا
اب ایسے ویسے لوگوں کے میں ناز اٹھاؤں کس کے لیے
اب شہر میں اس کا بدل ہی نہیں کوئی ویسا جان غزل ہی نہیں
میں غزلیں لکھوں کس کے لیے اور بزم سجاؤں کس کے لیے
مدت سے کوئی آیا نہ گیا، سنسان پڑی ہے گھر کی فضا
ان خالی کمروں میں ناصر میں دیپ جلاؤں کس کے لیے

اب مسئلہ یہ ہے کہ اگر ناصر کاظمی کا یہ مصرعہ "ذوق آوارگی دشت و بیاباں ہی سہی" پڑھا جائے تو غالب یاد آئیں گے ــــ یا ان کا یہ شعر:

یہ سانحہ بھی محبت میں بارہا گذرا　　کہ اس نے حال بھی پوچھا تو آنکھ بھر آئی

جب نظر سے گذرا تو فراق صاحب اس شعر کے ساتھ یاد آ گئے:

اس پرسشِ کرم پہ تو آنسو نکل پڑے　　کیا تو وہی خلوص سراپا ہے آج بھی

اسی طرح ناصر کاظمی کا یہ شعر:

میں ہاتھ نہیں اسے لگایا　　اسے بے گنہی گراہ رہنا

میر صاحب کے اس شعر کی یاد دلاتا ہے:

دور بیٹھا غبارِ میر اس سے   عشق بن یہ ادب نہیں آتا

لیکن میر صاحب کے اس شعر کے ساتھ کہ:

وجہ بیگانگی نہیں معلوم   تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

ناصر کاظمی کا یہ شعر پڑھا جائے:

جس مٹی پر ناز تھا تجھ کو   میں بھی اسی مٹی کا بنا تھا

تو دونوں الگ الگ دھیان میں آتے ہیں۔ ناصر کاظمی کے اشعار کا جو انتخاب اوپر دیا گیا وہ صرف ناصر کاظمی ہی کی یاد کیوں دلاتا ہے؟ "میں ترے تن کا کپڑا ہوں" یا "نئے کپڑے بدل کر جاؤں کہاں" والی غزل کسی کی بازگشت نہیں بلکہ خود ناصر کاظمی ہی کی آواز محسوس ہوتی ہے۔ یہ سعادت ظاہر ہے کہ میر و غالب سے لے کر اب تک چند گنے چنے شعرا کو ہی نصیب ہوتی ہے اور اس کا روشن پہلو یہ ہے کہ ناصر کاظمی نے اپنی انفرادیت کے اظہار کی جو ہیئت ان اشعار میں پیش کی ہے وہ انھیں مداری نہیں بناتی بلکہ سچا شاعر بتاتی ہے کہ یہی ان کا تخلیقی نصب العین تھا۔ ان اشعار کے دو پہلوؤں کی جانب اشارہ ضروری ہے۔ ایک تو یہ کہ ناصر کاظمی نے ان میں عام اور مانوس حسیاتی تجربوں کو بھی نئی زبان دی ہے اور لفظوں کو ایک ذاتی اور انوکھی ترتیب میں ڈھالا ہے جو فیشن پرستانہ شعر کی طرح مصنوعی اور اوپری نہیں دکھائی دیتی اور اپنے نفسِ مضمون میں اس طرح گھل مل گئی ہے جیسے ہوا میں سانس، جس میں تجربے کی روح اور اس کے بدن کی دوئی کا مفروضہ غلط ٹھہرتا ہے اور سامنے ایک جذباتی، جمالیاتی اکائی آتی ہے۔ دوسری یہ کہ ان میں ناصر کاظمی جن حسوں کو سب سے زیادہ کام میں لائے ہیں وہ دیکھنے اور سننے کی حس ہے۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے:

"میں تو موسیقی اور مصوری کو بھی اپنی روایت سمجھتا ہوں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مصوری اور موسیقی انسانی تہذیب کے لاشعور میں محفوظ رہتی ہیں اور ان

کے شعور کا اظہار شاعری ہے ۔ ۔ ۔ موسیقی اور مصوری شاعری کی آنکھیں ہیں"۔

ایک اور موقعے پر کہتے ہیں :

"اگر میں سبز گھاس کی جگہ سرخ گھاس لکھ دوں تو ہماری روایت کی پرانی حویلی میں کہرام نہ مچے گا؟ کیوں کہ ان کے خیال میں گھاس سبز ہی ہوتی ہے ، ویسے سرخ بھی ہوتی ہے "

ایک زمانے میں جب رلکے عربی شاعری کا مطالعہ کر رہا تھا اسے یہ دیکھ کر حیرت ہوئی تھی کہ عرب شعرا نے اظہار کی تعمیر میں کس خوبی کے ساتھ پانچوں حواسوں سے مدد لی ہے۔ اس کے برعکس یورپی شعرا کو رلکے نے اس اعتبار سے کمتر جانا کہ ان کے یہاں اظہار کی ہیئت پر چھائی ہوئی حس صرف باصرہ ہے ۔ وہ منظر کو دیکھ سکتے ہیں ، اس کے رنگوں کو سن نہیں سکتے ۔ اور ناصر کاظمی موسیقی اور مصوری کو شاعری کی آنکھوں سے تعبیر کرتے ہیں اس لیے ان کے لفظ صرف پیکر نہیں تراشتے ، شعلۂ آواز میں بھی ڈھلتے ہیں ۔ دیکھنے اور سننے کی یہ حس ناصر کاظمی کو اس بچے سے قریب کر دیتی ہے جس کی معصومیت علم اور عقل کی آلودگی سے پہلے محض اپنے وجدان کی مدد سے مانوس اشیا میں بھی حیرت آمیز انبساط کے پہلو ڈھونڈ نکالتی ہے ۔ اسی معصومانہ حیرت نے ناصر کاظمی کی " دھوپ تھی اور بادل چھایا تھا" زمین والی مسلسل غزلوں میں خواب کی تصویریں بہت انوکھے طور پر ابھاری ہیں ، جن میں ہر جانا پہچانا پیکر خواب کی مبالغہ آرائی اور حیرت نظارہ کے وفور سے پر اسرار ہو گیا ہے ۔ جانی بوجھی صورتوں اور برتی ہوئی باتوں کو یہی حیرت زدگی نئے خط و خال اور لباس دیتی ہے ۔ تخلیقی بصیرت اگر ہر منظر کو اس طرح دیکھنے پر قادر نہ ہو سکے کہ ہر منظر ایک نیا منظر بن جائے تو انفرادی اظہار کا راستہ مسدود ہو جائے گا ۔ ہر پرانے منظر ، منظر اور موضوع کو نئی تخلیقی نظر ایک نیا آہنگ بخشتی ہے ۔ ناصر کاظمی کا امتیاز یہ بھی ہے کہ انھوں نے مانوس اسما اور اشیا سے حسن کے ایسے تجربے اخذ کیے ہیں کہ ان اشیا کے وجود کی حقیقتیں بدل گئی ہیں ۔ یہ عمل

خیال بندی یا معنی آفرینی کے عمل سے زیادہ تخلیقی اور فنی ہے۔ اس طرح احساس کی ہر لہر یا تو آواز بن جاتی ہے یا رنگوں میں نمودار ہوتی ہے۔ بقول ناصر کاظمی :

رنگ منت کش آواز بھی ہے گل بھی ہے ایک نوا غور سے سن

معلوم نہیں انھوں نے یہ نکتہ سوئن برن سے سیکھا تھا یا رفتگاں سے اپنے ربط کے سبب بعض علماء کی اس بات پر ایمان لائے تھے کہ رنگوں میں سوچنا پرانوں کا شیوہ تھا۔ ناصر کاظمی کے یہاں جرس گل، خیمۂ گل، قافلہ، دریا، پتھر، آواز درا، پرندوں اور درختوں کی زبان، ان کے حسی، جذباتی اور تخلیقی تجربوں کی زبان ہے۔ یہ مشہود پیکر ان کے خیال کو مجسم اور الفاظ کو جسم عطا کرتے ہیں۔ ان کے دل کی روشنی ہر لفظ کو ایک شخص اور ہر مصرعے کو ایک شہر بنا دیتی ہے :

ہر لفظ ایک شخص ہے، ہر مصرعہ ایک شہر دیکھو مری غزل میں مرے دل کی روشنی

رنگوں کی بات آگئی ہے تو سُرکی چھایا کا یہ روپ بھی دیکھتے چلیں :

رنگ برنگے ذرّے بھورے بھورے پتھر
پیلی کرنیں کیکر کی سیڑھی سے اتر رہی ہیں
کالے ناگ سنہری جیب نکالے !...
خشک پہاڑوں کی چوٹی پر
آڑی ترچھی زرد لکیریں !
پتھر کے سینے سے چشمے پھوٹ رہے ہیں
کہیں کہیں ہریالی بھی ہے
بھوکی گائیں ـــــ ان کے تھنوں میں دودھ نہیں ہے
وہ کیا چیز ہے ؟
وہی درا ہے

سانجھ سے پہلے اس پر تالے پڑ جاتے ہیں
کون اب اس کی مہریں توڑے

یہ دھرتی اب سارے بندھن توڑ چکی ہے
ایک قبیلہ جاگ رہا ہے
بھیڑوں کو للکار رہا ہے
ایک کرن پھر وقت کی سیڑھی سے اتری ہے
لیکن میں تو ــــــ اس دھرتی میں میرا کوئی نہیں ہے
سات برس کے بعد یہاں سے پھر گزرا ہوں
وہی پہاڑ اور وہی نظارے
اس وادی میں کیسے اتروں
اس دھرتی سے میرا ناطہ ٹوٹ چکا ہے
اپنے وقت کا اک اک ساتھی چھوٹ چکا ہے

یہاں منظر ہی نہیں، احساس اور جذبے اور فکر کو بھی گویائی مل گئی ہے اور منظر یا رنگ اور اشیاء ان کی منزل نہیں بلکہ زادِ سفر ہیں۔ شاعر کے فن کی موج کے ساتھ زمین و آسمان کی سرحدیں، پیڑ اور پتھر، سبھی لہراتے ہیں۔ دل کی اداسی تصویر بن جاتی ہے اور تصویر کا ہر رنگ شاعر سے شاعری کی باتیں کرتا ہے۔ لمبی ردیفوں والی غزلوں مثلاً "سو رہو سو رہو"، "غور سے سن"، "صبر کر صبر کر"، "ہم نفسو شکر کرو"، "کچھ کہتی ہے" وغیرہ میں بھی بصری ادراک کی یہ توانائی اور گرفت جمالیاتی تجربے کے بہت دلآویز نقش ابھارتی ہے اور ردیف کا آہنگ ان غزلوں کو داخلی وحدت کے دھاگے میں اس طرح پروتا ہے کہ ان پر نظم کا دھوکا ہوتا ہے۔ برگِ نے کی کئی ابتدائی غزلوں میں بھی، جو مجموعی تاثر کے لحاظ

سے کمزور اور خام ہیں احساس کی یک رنگی ایک مربوط فضا مرتب کرتی ہے مثلاً" شہر در شہر گھر جلائے گئے" اور" کسے دیکھیں کہاں دیکھا نہ جائے" سے شروع ہونے والی غزلیں جو ذہن کو فوراً ۱۹۴۷ء کے فسادات کی جانب لے جاتی ہیں، یا:

ٹھہرا تھا وہ گل عذار کچھ دیر بھرپور رہی بہار کچھ دیر
اک دھوم رہی گلی گلی میں آباد رہے دیار کچھ دیر
پھر جھوم کے بستیوں پہ برسا ابرِ سرِ کوہسار کچھ دیر
پھر لالہ و گل کے میکدوں میں چھلکی مئے مشکبار کچھ دیر
پھر نغمہ و مے کی صحبتوں کا آنکھوں میں رہا خمار کچھ دیر
پھر شامِ وصالِ یار آئی بہلا غمِ روزگار کچھ دیر
پھر جاگ اٹھے خوشی کے آنسو پھر دل کو ملا قرار کچھ دیر
پھر ایک نشاطِ بے خودی میں آنکھیں رہیں اشکبار کچھ دیر
پھر ایک طویل ہجر کے بعد صحبت رہی خوش گوار کچھ دیر
پھر ایک نگاہ کے سہارے دنیا رہی سازگار کچھ دیر

اس غزل کے مطلعے کو چھوڑ کر دس میں سے نو شعروں میں لفظ" پھر" کی تکرار اسے ایک مسلسل واقعے کا بیان بناتی ہے۔ غالب کی غزل" مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے" کے اشعار میں بھی اسی طرح" پھر" کی تکرار تجربے کے تسلسل کا اظہار کرتی ہے لیکن وہ جگہ جگہ اس تجربے میں طنز کی گنجائش بھی نکال لیتے ہیں اور صرف یادوں کی بازیافت پر اکتفا نہیں کرتے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کی تخلیقی شخصیت اس تجربے پر حاوی دکھائی دیتی ہے، اس میں گم نہیں ہو جاتی اور اس طرح گم گشتہ لمحوں کی کھوئی ہوئی جنت صرف بیانِ واقعہ نہیں بنتی بلکہ اس تجربے کی مدد سے نمو پذیر اور متحرک صداقتوں کو بھی اجاگر کرتی ہے۔ دالیری جب حالات (صداقتوں) کو واقعے پر ترجیح دیتا ہے تو اس کا مطلب یہی ہوتا ہے

کہ واقعہ" بہر صورت وسیع تر حالات کا نتیجہ ہوتا ہے جس کی نوعیت اور مدت حیات حالات کی کی بہ نسبت مختصر اور لمحاتی ہوتی ہے۔ ایک دوسری غزل :

[او میرے مصروف خدا	اپنی دنیا دیکھ ذرا]
اتنی خلقت کے ہوتے	شہروں میں ہے سناٹا
جھونپڑی والوں کی تقدیر	بجھا بجھا سا ایک دیا
خاک اڑاتے ہیں دن رات	میلوں پھیل گئے صحرا
زاغ و زغن کی چیخوں سے	سونا جنگل گونج اٹھا
سورج سر پہ آ پہنچا	گرمی ہے یا روز جزا
پیاسی دھرتی جلتی ہے	سوکھ گئے بہتے دریا
فصلیں جل کر راکھ ہوئیں	نگری نگری کال پڑا
[او میرے مصروف خدا	اپنی دنیا دیکھ ذرا]

یہ غزل بھی مسلسل ہے اور ناصر کاظمی نے مطلع کو دوہرا کر پوری غزل اسی شکایت و فریاد میں بریکٹ کر دی ہے۔ ان چاروں غزلوں کا تاثر جاذبیت سے عاری ہے اور کمزور۔ ان میں اشعار انفرادی طور پر کم حیثیت، یک رخے، اپنے ماسبق اور مابعد کے محتاج اور دبازت سے محروم ہیں۔ ان میں نہ تو غزل کے اشعار کی خودمختارانہ سربلندی ہے نہ ان سے ایک اچھی نظم کی عضوی وحدت کا تاثر ابھرتا ہے اور نہ ہی خود کلامی کے باوجود سوچ کی کسی موجِ سربلند کو مسلسل بڑھنے اور پھیلنے کا موقع ملا ہے۔ ان میں نظم کی تعمیری فضا نہیں بلکہ نظمیت یعنی اکہرا پن ہے۔ اس جیسی غزلوں کے جذباتی یا فکری تسلسل کو میں ان کے حسن کے بجائے ان کی خرابی سمجھتا ہوں۔ غزل کے فارم کی اپنی انفرادیت ہے۔ پھر محض خیال کا تسلسل ایک اچھی نظم کا ضامن نہیں ہوتا۔ بہرنوع ان چند غزلوں سے قطع نظر کسی کسی غزل میں ناصر کاظمی کا تخلیقی موڈ مطلع سے مقطع تک محض بیان واقعہ یا خیال بندی کی سطح پر نہیں اترتا اور ان غزلوں

کو ایک مجموعی اور مربوط فضا سے ہمکنار کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے اشعار کو بھی فرداً فرداً کم و بیش یکساں طور پر منور کرتا جاتا ہے۔ ان میں وہ تہہ داری، رمزیت اور دبازت ملتی ہے جو غزل کے اچھے شعر کا حسن ہے۔ ان غزلوں کے اشعار الگ الگ پڑھے جائیں جب بھی اپنی مکمل حسی اور جمالیاتی شخصیت کے ساتھ اجاگر ہوتے ہیں اور کسی کمی یا احتیاج کا احساس نہیں دلاتے، مثلاً :

رات بھر شہر میں بجلی سی چمکتی رہی ہم سوتے رہے — وہ تو کہیے کہ بلا سر سے ٹلی، ہم نفسو شکر کرو

دف بجائیں گے برگ و شجر صف بہ صف ہر طرف — خشک مٹی سے پھوٹے گا نم صبر کر صبر کر

سب اپنے گھروں میں لمبی تان کے سوتے ہیں — اور دور کہیں کوئل کی صدا کچھ کہتی ہے

ہر نفس دام گرفتاری ہے — تو گرفتارِ بلا غور سے سن

تھک گئے ناقہ و ساربان تھم گئے کارواں — گھنٹیوں کی صدا سو گئی، سو رہو سو رہو

یہ اور ان غزلوں کے اکثر اشعار قایم بالذات اور خود مکتفی ہیں۔ مسلسل غزلوں کی ایک کتاب "پہلی بارش" کے عنوان سے ناصر کاظمی چھپوانا چاہتے تھے۔ جواں مرگی نے ان کے بہت سے خواب ادھورے اور امکانات تشنہ چھوڑے ہوں گے ورنہ کیا عجب کہ ناصر کاظمی غزل سے بھی وہ کام لیتے جو نظم سے بظاہر مماثل لیکن اس سے دشوار تر ہے، یعنی ایک مربوط و مکمل فضا کی تعمیر کے باوجود الگ الگ اشعار میں ایک اتمام یافتہ اکائی کی صورت گری ؎

ہاں اے فلکِ پیر جواں تھا ابھی عارف

(سنہ ۱۹۷۲ء)

[یہ مضمون مارچ سنہ ۱۹۷۲ء میں ناصر کاظمی کی وفات کے چند روز بعد لکھا گیا۔]

خلیل الرحمن اعظمی

آج کی اردو غزل کے بارے میں جب بھی کچھ سوچا جائے ایک سوال ہمیشہ سامنے آجاتا ہے۔ کیا غزل میں بھی فن اور ہیئت کے ایسے اور اتنے تجربوں کی گنجائش ہے جن کے مظاہرے ہمیں نظم میں دکھائی دیتے ہیں؟ جواب اثبات میں دیا جائے تو ظفر اقبال کی گلافتاب سے مثالیں ڈھونڈ لینا بھی بہت آسان ہے۔ گذشتہ چند برسوں میں ہماری شاعری زبان و بیان کے جن نت نئے تجربوں سے دوچار ہوئی ہے وہ ایک مخصوص ذہنی رویے کا پتہ دیتے ہیں۔ اس رویے نے مختلف رجحانات کی تشکیل کی ہے۔ بنیادتو صرف اس قدر تھی کہ تبدیلی کی ضرورت ہے۔ فکر بدلی ہے تو فن کا زاویہ بھی بدلے گا۔ لیکن اس حقیقت کو جھٹلانا فضول ہے کہ نئے شعرا میں اصل کی تعداد تو ایک ہاتھ کی انگلیوں کے پور پر گنی جاسکتی ہے لیکن نقل کا شمار ممکن نہیں۔ اصل نے اپنی بساط بھر احساس کی سچائی کے ساتھ ساتھ اظہار کے توازن اور سنجیدگی کو بھی برقرار رکھا لیکن نقل کی کرشمہ سازیوں نے ایسے تماشے دکھائے کہ نئی شاعری پر الزام، بہتان اور اتہام کا اچھا خاصا مواد فراہم کردیا۔ یہ رنگ نظم میں زیادہ ابھرا۔ غزل نسبتاً محفوظ رہی۔ اس میں لفظ کو نئے معانی عطا کیے گئے۔ محاورات کو نئے مفاہیم کے ساتھ برتا گیا۔ نئی اصطلاحات وضع کی گئیں اور علامت و

تمثیل کے نئے پیکر تراشے گئے لیکن بنیادی لب ولہجہ کچھ زیادہ مختلف نہ ہو سکا۔ چنانچہ قلی قطب شاہ سے لے کر ظفر اقبال تک غزلوں کو ایک قطار میں کھڑا کر دیجیے صورت بدلی نظر آئے گی لیکن صنف بہرصورت ایک ہی سمجھی جائے گی۔ اس کے برخلاف نظموں کو لیجیے۔ نظیر، حالی، اقبال، جوش کے ساتھ افتخار جالب اور احمد ہمیش کو یکجا کیجیے۔ یہ باور کرنا دشوار ہوگا کہ ان سب کی نظمیں شعرا کے ایک ہی فرقے سے تعلق رکھتی ہیں۔

یہاں مجھے غزل اور نظم کی تکرار یا تقابل سے کوئی سروکار نہیں۔ میں تو جب روایت اور تجربے کے آئینے میں نظم اور غزل دونوں کی بدلتی ہوئی کیفیتیں اور شکلیں دیکھتا ہوں تو یہ احساس ہوتا ہے کہ غزل کی سخت جانی نے اسے تجربہ پسندی کی ہر منزل سے سرخ رو گزار دیا ہے۔ یہ سخت جانی اس کا عذاب نہیں برکت ہے، اور اس برکت کا راز اس عظیم الشان روایت میں مضمر ہے جو غزل کے علاوہ اردو کی کسی دوسری صنف کو نصیب نہیں ہوئی۔ نظم میں دو چار مستثنیات کو چھوڑ کر باقی کسی زبردست اور مضبوط روایت کی تخلیق اور تربیت کے اہل نہیں تھے اس لیے نظم کے نئے شعرا کو کھلا میدان مل گیا۔ ماضی کی فصیلیں بہت اونچی نہ ہوں تو حال کا صحیح قد پہچاننے میں دیر نہیں لگتی۔ چنانچہ نظم کے سلسلے میں یہی ہوا۔ اس صنف کے نام پر اردو میں کچھ کہا جاتا رہا وہ افراط و تفریط کا اس بری طرح شکار ہے کہ اس کی صحیح قدر و قیمت کا تعین ممکن نہیں اور جو بھی قدر و قیمت سامنے آتی ہے اس کا سارا بھرم بس دو ایک ناموں سے قایم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال کے بعد راشد، میرا جی، فیض، مجید امجد اور اختر الایمان اور اس قبیل کے دوسرے نظم گو شعرا کے دم سے نظم کی جو تصویریں ابھریں انھیں ایک وقیع اور محترم مقام دیا گیا اور ان کے نام کے ساتھ ایک نئی روایت کا آغاز وابستہ کیا گیا۔ بعد کے نظم گویوں میں کچھ حد بندیوں سے آزادی کے نشے میں شعر و فن کی حدوں سے بھی آگے نکل گئے کبھی اجتہاد کے شوق میں اور بیشتر شرارتاً یا تفریحاً لیکن غزل کی حدیں مطالباتِ وقت کی الگ الگ

منزلوں پر متزلزل ہونے کے باوجود بکھر نہیں سکیں۔ اس لیے عام طور پر اس کی شرائط اور ضوابط کا شیرازہ قائم رہا۔ ولی، قائم، مظہر جان جاناں، میر، سودا، مصحفی، آتش اور غالب سے فراق و فیض اور ناصر کاظمی و ظفر اقبال تک غزل اپنے ابتدائی سفر میں ہزاروں مختلف النوع منزلوں سے دوچار ہوئی اور فکر کے تانے بانے تبدیل ہوتے رہے لیکن فن کی وضعداریوں نے اس کے نام و نسب پر حرف نہیں آنے دیا۔ انتہائی غیر متوازن کوششیں بھی غزلوں کے توازن کا بھرم ختم نہ کر سکیں اور بالآخر زچ ہو کر ظفر اقبال کو بھی "سگ سنگ ثبات سنسناہٹ" سے اپنے اس ماضی کی طرف لوٹنا پڑا جس کے خدوخال آب رواں کے آئینے میں ابھرے تھے۔ اس واقعے کی شہادت رسائل کے حالیہ شماروں میں شایع ہونے والی غزلوں سے دی جا سکتی ہے۔

اصل میں ایلیٹ نے لا سے الا اللہ کے مقام تک پہنچنے کے لیے جو مدارج متعین کیے ہیں ان سے غزل کو کبھی بھی سابقہ نہیں پڑا۔ فقدان عقیدہ کا احساس غزل کی روایت میں کبھی بھی نہیں ابھرا اگرچہ تلاش، ترمیم اور اضافے کا عمل برابر جاری رہا۔ خود مولانا حالی نے مقدمے میں غزل کو اس طرح ہدفِ ملامت بنانے کے باوجود خود غزلیں کہیں تو اعتراضات کی ساری سختی پگھل گئی اور روایتی شعور کے بطن سے ایسے ایسے خوبصورت اور کیف آور شعر نکلے کہ مجھے آج بھی حالی کے تمام شعری کارناموں میں غزل ہی ان کی آبرو کا بنیادی نشان نظر آتی ہے۔ حالی کے بعد جوش اور عظمت اللہ خاں نے بھی غزل کے بارے میں گفتنی اور ناگفتنی ہر قسم کی باتیں کہیں لیکن غزل کی روایت میں ادبی مذاق کا ایمان متزلزل نہ ہو سکا۔ اس کا سبب یہی ہے کہ غزل نے ماضی اور حال کو جس یکدستی کے ساتھ ایک نقطے پر شانہ بہ شانہ کھڑا کیا ہے اس کے جواب میں دوسری کوئی صنف پیش نہیں کی جا سکتی۔ ایک طرف ردیف و قافیہ اور بحر و وزن کی پابندی نے غزل کو موسیقی کی اس لے سے کبھی دور نہ ہونے دیا جو اسے صحیح معنوں میں شاعری کا منصب عطا

کرتی ہے اور فنون لطیفہ کی صف میں ایک امتیاز بخشتی ہے اور دوسری طرف زبان و بیان کی ہشت پہلو معنویت سیدھے سادے لفظوں میں بھی انتہائی پر پیچ باتیں کہہ جانے کی روایت کو ہر کٹھن گھڑی میں سہارا دیتی ہے۔ عوام میں مقبولیت بڑے ادب یا بڑی شاعری یا بڑے فن کا طرۂ امتیاز نہیں لیکن غزل کی روایت کا شعور جس طرح عام ادبی مذاق میں رچ بس گیا ہے اس کے پس پشت غزل کی بد مذاقیاں ہی نہیں اس کا صالح مذاق بھی ہے۔ وہ شعراء جو قصاب خانے سے رعایتیں مستعار لے لینا ہی غزل سمجھتے تھے یا محاورہ گردانی اور لفظی شعبدہ بازی کو کمالِ شعر قرار دیتے تھے بالآخر تاریخ کی بساط پر تھکے ہارے کسی گوشے میں پڑے ہیں لیکن غزل کے دور اول سے لے کر آج تک اچھی غزل کا بھرم جن کے دم سے قائم رہا انھیں بلا تکلف آج بھی ایک ہی صف میں کھڑا کیا جا سکتا ہے۔

اس پس منظر میں جب میں خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزلیں پڑھتا ہوں تو خیال ہوتا ہے کہ ان کی غزل کا سب سے نمایاں پہلو یہ ہے کہ انھوں نے قید زمانی اور مکانی کو اپنے شعری احساس کا حصار کبھی بھی نہیں بننے دیا۔ یوں بھی ان میں جمالِ ہم نشیں کا اثر اس درجہ سرایت کر چکا تھا کہ طالب علمی کے زمانے میں آتش پر ایک شاندار مقالہ لکھنے سے لے کر اس وقت تک وہ اس عظیم الشان قلندری اور لب و لہجے کی پر عظمت گمبھیرتا کے ساتھ کاروبارِ دنیا کا مذاق اڑانے کی رسم نبھاتے جا رہے ہیں جو آتش کی نغمہ سرائی کا سب سے زیادہ تیز سنائی دینے والا راگ ہے۔ آج کی فضا اور ماحول کے ساتھ ساتھ قوم و قبیلہ اور ذات و کائنات کے تصورات میں بھی کایا پلٹ آچکی ہے۔ آتش نے فرد کو اپنی مخصوص صوفیانہ سرمستی اور انکار کی روشنی میں سمجھا تھا اور اعظمی کی آنکھوں کے سامنے جمنیوں کا دھواں اور بیہودہ قسم کی سیاست اور ناقص سماجی نظام کے عرصۂ محشر میں نفسی نفسی کا عالم پیدا کر دینے والا ماحول ہے۔ مشینی زندگی کی برکتوں نے جمال کی لطافت، طہارت اور عظمت کے نقوش دھندلا دیے ہیں اور رشتوں کے فریب نے عام انسانی تصور پر فریب،

مصلحت اور دروغ کا ملمع چڑھا دیا ہے۔ اس فضا کی شدت کا احساس عام طور پر ابھی ہندوستان میں نہیں پیدا ہوا ہے لیکن شور شرابے کی چاپ بہت دور سے بھی سنی جا سکتی ہے بشرطیکہ آنکھوں پر غفلت یا مصلحت کے پردے نہ پڑے ہوں۔ اعظمی نے اس فضا میں اپنے حواس نہ صرف یہ کہ برقرار رکھے ہیں بلکہ وہ شانِ قلندری اختیار کر لی ہے جو دنیا میں رہ کر بھی زمین سے کچھ اوپر اٹھے بغیر ممکن نہیں۔ میر صاحب نے بھی اپنے عہد کی کمینگیوں سے ہراساں ہونے کے بجائے عرضِ ہنر کی بے قدری اور زمانے کی بے بصری کا شکوہ کچھ اس زور و شور کے ساتھ کیا تھا کہ ان کی شخصیت دنیا سے الگ ہوتے ہوتے ایک ایسے موڑ تک پہنچ گئی جہاں سے انھیں دنیا کا سارا کاروبار چھوٹا اور جھوٹا نظر آنے لگا۔ اعظمی نے اپنی شاعری کی ابتدا میں میر کے اس رنگ کو اپنایا جو اپنی ہی آگ میں جلنے اور تپ کر نکھرنے کا رنگ ہوتا ہے۔

"... کلیاتِ میر کے مطالعے کے دوران میں مجھے احساس ہوا کہ جیسے میری داخلی دنیا میں کچھ دریچے کھل گئے ہیں جن سے ہو ہو کر ہوائیں آ رہی ہیں جو مجھے محبت و رفاقت، خلوص و ہمدردی اور دلدہی و دل آسائی کا پیغام دے رہی ہیں۔ میں نے اس کلیات کو اپنے سینے سے لگایا اور اس آئینے میں اپنی ذات کا مشاہدہ کرنا میرا معمول بن گیا۔"

[دیباچہ نیا عہد نامہ]

اس آئینے میں اعظمی کو اپنی ذات کا جو عکس نظر آیا وہ نئی نسل کے ایک عام نوجوان کا مجموعی عکس نہ بن سکا کیوں کہ میر صاحب کے لیے اپنی تمام تر پسندیدگی، عام مسائل کے ادراک اور فارمولائی جذبات سے دوچار ہونے کے باوجود وہ اپنے انفرادی نفس سے الگ نہیں ہو سکے تھے۔ سچ پوچھیے تو اچھا اور موثر ادب شخصیت سے غیر مشروط گریز کا نتیجہ کبھی نہیں ہو سکتا۔ حد سے بڑھی ہوئی خودنگری ٹھیک نہیں کہ اس میں دنیا کے بے انتہا

سمٹ جانے کا اندیشہ ہے لیکن نفس انفرادی کے احساس و احترام میں ایک بے حساب وسعت کی شمولیت بھی ضروری ہے اور یہ منزل ایسی نہیں جس تک رسائی آج کی دنیا میں دشوار ہو۔ اس کے ادراک اور عرفان کے لیے پہلی اور آخری شرط وہ حقیقت پسندی ہے جو زندہ اور بیدار ذہن و ضمیر کو عروج فن سے یہ تقاضہ کرنے پر آمادہ کرتی ہے کہ وہ اسے اس کی زمین سے دور نہ رکھے۔

میں اپنے گھر کو بلندی پہ چڑھ کے کیا دیکھوں
عروجِ فن مری دہلیز پر اتار مجھے (اعظمی)

کاغذی پیراہن کی بہت سی غزلیں میر کے لہجے اور فکر کی تصویریں پیش کرتی ہیں۔ لیکن ایک معاملے میں اعظمی میر سے زیادہ خوش نصیب ثابت ہوتے۔ میر کے ذہنی سفر میں بہت دور دور پر ایسے غیبی وقفے آتے ہیں جب ان کی زبان سے کوئی ایسا شعر نکل جاتا ہے جو ان کی عظمت کی اساس بن سکے۔ اس شعر کو محفوظ کرنے کے لیے وہ غزل کا فریم تیار کرتے تھے جس کا نتیجہ یہ ہوتا تھا کہ ایک غزل میں بھرتی کے اشعار زیادہ اور اچھے اشعار کم ہوتے تھے۔ اب کہ میر صاحب کو گئے ایک زمانہ گذر چکا ہے اور ماضی کے غبار میں چھپنے کے بعد ان کی ادبی شخصیت زیادہ پرطلسم نظر آنے لگی ہے اور ادبی تاریخ کے فیصلے ہماری آنکھوں کے سامنے ہیں، ہمیں ان کے اچھے اشعار کی شناخت میں بالعموم دھوکا نہیں ہوتا۔ اعظمی کی تنقیدی بصیرت نے میر صاحب کا وہی حصہ ان کے مزاج میں جذب ہونے دیا جس کے سہارے ان کا شعری کردار اور زیادہ ابھر آیا۔ یہ ضرور ہے کہ میر کے رنگ میں ان کی ابتدائی غزلیں تقلیدی زیادہ ہیں اور ان میں خود ترحمی کا جذبہ بھی بعض اوقات اتنا ابھرا ہوا نظر آتا ہے کہ فکر بے حرمت نہیں تو کم مایہ ضرور ہو جاتی ہے۔ ایسا شاید اس لیے تھا کہ اعظمی اس وقت تک جن نفسیاتی اور عملی مراحل سے گزرے تھے ان میں ذات کی مظلومی کا احساس نمایاں ہونا کسی قدر فطری تھا۔ پھر رومانی ترقی پسندی ادبی مذاق

کو مصائب کے بارے میں شخصیت کے جو رخ دکھاتی ہے اس کا تاثر بھی کچھ ویسا ہی ہوتا ہے۔ لیکن بہت جلد اعظمی نے خود کو لکیروں کے اس جال سے آزاد کر لیا اور اب خود ترحمی کے احساسات نے تزئین ذات کی شکل اختیار کر کے انھیں آتش تک پہنچا دیا۔ لب و لہجہ کی انفرادیت کے ہاتھوں وہ رفتہ رفتہ میر کی تقلید کرتے ہوئے بھی ایک نئی راہ پر لگ گئے چنانچہ نیا عہد نامہ کے بہت کم اشعار میر کی صدائے بازگشت معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن میر کی فکر میں گھلاوٹ کے ساتھ ساتھ جو نشتریت اور چبھن ملتی ہے اس نے اعظمی تک آتے آتے نئے خد و خال ابھار لیے ہیں۔ آتش کی غزل گوئی لکھنؤ کے ادبی ماحول میں پنپنے کے باوجود اس سے ہمیشہ بلند رہی کہ انھوں نے زمین پر شعوری سرمستی اور فکری بلندی کی مرگ چھالا بھی بچھالی تھی جس نے انھیں زمین سے اوپر اٹھا کر میری منزل تک پہنچا دیا۔

زمیں پر بوریا ہے بوریے پر مرگ چھالا ہے
فقیرِ عشق بھی سہ منزلہ کا رہنے والا ہے
(آتش)

صوفیانہ روایت کی وہ لہریں جو دلّی کے معاشی، معاشرتی اور سیاسی انتشار کے سرچشمے سے پھوٹی تھیں آتش کے احاطۂ فکر میں داخل ہو کر اپنا مزاج بدل گئیں۔ ان میں اب فنا کی غم انگیز اور اثر پذیر فضا کے بجائے شانِ فقر کی تندی بھی آ گئی۔ بوریائے فقر اس عالم فانی کا دشت آباد ہونے کے بجائے ان کے نزدیک وہ نیستان بن گیا جن میں شیروں کی طرح وہ آزادی سے ادھر ادھر بھٹکتے رہے اور مہ و مہر کے ساتھ ساتھ اس حبیب کی جستجو میں گرداں رہے جو کائنات کی ہر شے کا منتہا اور منزل ہے۔ جستجو کی عظمت نے نفس میں بھی وہ عظمت پیدا کر دی کہ سربلندی کی ادا شخصیت کا جزو بن گئی۔ اعظمی کی غزلوں میں سربلندی کا جو احساس ملتا ہے وہ میر اور آتش کی فکر کا ایک نو دریافت موڑ ہے:

یہ الگ بات کہ ہر سمت سے پتھر آیا — سربلندی کا بھی الزام مرے سر آیا

بس ترے شہر میں یہ رسم ادا ہم سے ہوئی سر اٹھانے کا بھلا اور کسے یارا تھا
مرتے مرتے نہ کبھی کوئی دعا ہم سے ہوئی بار ہستی تو اٹھا، اٹھ نہ سکا دست سوال

اب مکروہاتِ دنیا کی سنگ باری کا سلسلہ بھی تیز تر ہو گیا ہے۔ روحانی لطائف اور کوائف پر بے اعتباری اور عام انسانی قدروں کے زوال کا احساس ان دنوں جتنا شدید ہے اتنا ہی خطرناک بھی ہے۔ اس نقطے پر بڑے پختہ اور متوازن ذہنی رویّے کی ضرورت ہے ورنہ اچھے بھلے انسان کو بیتھال جیکل کیس بننے میں دیر نہیں لگتی۔ تیر نے بھی سگانِ عالم آب و گل اور ان کے شور شرابے پر حقارت اور نفرت کی نظر ڈالی تھی اور نفسیاتی آلام کی ان دہشت ناک وادیوں سے گذرے تھے جہاں فولاد کے بدن بھی پگھل جائیں لیکن ذہنی انفرادیت اور فکری پختگی کی ڈھال انھیں کثافتوں کے ہر وار سے بچاتی رہی۔ اسی طرح آتش نے جب یہ محسوس کر لیا کہ زمین اور زمانے کی سطح پر عزت کے ساتھ ان کا نباہ ممکن نہیں تو وہ خود اوپر اٹھ گئے :

طلب دنیا کو کر کے زن مریدی ہو نہیں سکتی
خیالِ آبروئے ہمتِ مردانہ آتا ہے (آتش)

اعظمی نے بھی احساس کا زہر موت کے بجائے زندگی کے لیے پیا ہے :

"یہ زہر امرت کی طرح پیا ہے اور شیوجی کی طرح اسے اس طرح منھ میں ڈالا ہے کہ اس سے تخلیق کے سوتے پھوٹ پڑے ہیں۔ [میں مر کر ہمیشہ نہیں مرتا، موت کی کوکھ سے پھر جنم لیتا ہوں۔] "

[ابتدائیہ۔ کاغذی پیراہن]

شیو نے جیون ساگر کو متھ کر شر کا سارا زہر اسی لیے پیا تھا کہ وہ اس کی ہلاکت کا مکمل گیان رکھتے تھے اور خیر کی نجات کا یہی ایک راستہ باقی رہ گیا تھا۔ سقراط نے شوکران کا پیالہ جب ہونٹوں سے لگایا تو کسی ہیجان اور اضطراب کا شکار ہونے کے بجائے وہ پرسکون اور مسرور تھا کہ یہ اقدام

خلق خدا کو حکومت کے عذاب اور معاشرے کے انتشار سے محفوظ کر دے گا اور اس کی موت کے ساتھ صرف اس کا جسم خاک میں دفن ہوگا، سچائی زندہ اور آزاد رہے گی۔ اس عہد میں جب معاشرتی زندگی، اجتماعی خودکشی، احساس شکست، بوکھلاہٹ اور سراسیمگی کے احساس میں لپٹی ہوئی ہے، اعظمی کا موت کی کوکھ سے دوبارہ جنم لینے کا دعویٰ ایک ایسی بشارت کا درجہ رکھتا ہے جس کی تہہ میں بہتر مستقبل کے حصول اور نیک اور شریفانہ تصورات کی فتح کا ارمان چھپا ہوا ہے۔ کبھی کبھی کل منظر کی پژمردگی کا کرب ان کے تصور میں ایسا المناک رجحان پیدا کرتا ہے کہ بصارت خود اپنے لیے قہر بن جاتی ہے:

بارہا سوچا کہ اے کاش نہ آنکھیں ہوتیں
بارہا سامنے آنکھوں کے وہ منظر آیا

لیکن اسی بصارت کی تہہ سے وہ بصیرت بھی ابھرتی ہے جو غلط اور ناقص نظام کی ہر برائی کو نیکی کی سزا سمجھتی ہے:

بس اس خطا پہ کہ پہچانتے ہیں کیوں سب کو
یہ صاحبانِ نظر شہر بھر میں رسوا ہیں

تیرے لیے ہی رات بھر اے مہر روزگار ــــ تاریکیوں کے ناز اٹھاتے رہے ہیں ہم

میں شہیدِ ظلمت شب سہی، مری خاک کو ہے جستجو
کوئی روشنی، کوئی روشنی، کوئی روشنی، کوئی روشنی

اور یہی بصیرت سچائی پر بھروسے کا کھویا ہوا احساس دوبارہ ڈھونڈ لاتی ہے:

کہے گا دل تو میں پتھر کے پاؤں چوموں گا ــــ زمانہ لاکھ کرے آکے سنگ بار مجھے

ہم کیا بتائیں اپنے حریفوں کا حالِ زار ــــ صورت بگڑ گئی ہوسِ انتقام میں

یہیں ایک بات اور ذہن میں آتی ہے۔ اگر صرف احساس کی سچائی یا فنی خلوص کو شاعرانہ رتبے کی پیمائش کا آلہ سمجھ لیا جائے تو شاعری کا مفہوم طے کرنا دشوار ہو جائے گا۔

یہ خوبیاں :

امن کا جھنڈا کس نے کہا اس دھرتی پر لہرانے نہ پائے
یہ تو کوئی ہٹلر کا ہے چیلا مارے ساتھی جانے نہ پائے — مجروح

جیسے اشعار میں بھی مل جائیں گی۔ اب دو سچائیوں میں حد امتیاز قایم کرنے کا طریقہ کیا ہوگا؟ فیشن اور فارمولہ — یہ دو الفاظ اس سلسلے میں ہماری بڑی مدد کر سکتے ہیں۔ سچائی جب تک انفرادی تجربے میں نہ ڈھلے یا انفرادی احساس کا جزو نہ بن جائے فیشن اور فارمولہ کہلائے گی اور اس کی معنویت کسی منشور یا کسی مخصوص سیاسی تصور کی عمومیت میں گم ہو جائے گی اور اس سے کشش اور اثر انگیزی کے عناصر دھیرے دھیرے غائب ہوتے جائیں گے لیکن ایک بے حد عام، معمولی اور سادہ لیکن سچا احساس انفرادیت کی بھٹی میں تپنے کے بعد غیر معمولی تابناکی سے ہمکنار ہو جاتا ہے، جس کی مثال میر، غالب، فراق، فیض اور ناصر کاظمی کے صدہا اشعار سے دی جا سکتی ہے۔ اعظمی کے شعور نے کاغذی پیراہن سے نیا عہد نامہ کی غزلوں تک جو ارتقائی سفر طے کیا ہے اس میں تقلید اور استفادے کی منزل پر بھی انھیں بالعموم اپنے شاعرانہ کردار کے تحفظ کا پورا احساس رہا۔ چنانچہ شروع کی غزلوں میں جو گھلاوٹ، لوچ، نرمی کی جو کیفیت اور دھیرے دھیرے سلگنے، اپنی آرزوؤں کا ماتم کرنے، خوابوں کی لٹی ہوئی بزم کو دوبارہ آراستہ کرنے، زندگی اور زمانے کے عذاب کو جھیلتے ہوئے ڈوب ڈوب کر ابھرنے کا جو انداز ملتا ہے اور رفتہ رفتہ شعور نفس کے محاسبے سے گذر کر تزکیے اور تہذیب کی جس منزل تک پہنچتا ہے اس کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت اپنے آپ کو اچھی طرح تسلیم کروا لیتی ہے کہ روایت اور ترقی پسندی کی توسیع کے باوجود اعظمی کی غزلیہ شاعری اپنے راستے کی تلاش سے بے نیاز نہیں رہی۔ اس واقعے نے ان کی پیشانی پر انفرادیت کی جو مہر ثبت کی ہے وہ بہت کم شاعروں کا مقدر ہوتی ہے۔

روایت، ترقی پسندی اور جدت ـــــ یہ الفاظ ان دنوں ادبی بحثوں کا موضوع اس طرح بنے ہیں کہ انھیں کسی مخصوص علامیے کی جگہ اب مختلف اداروں کی حیثیت حاصل ہوگئی ہے، جو عام طور پر ایک دوسرے سے برسرِ پیکار نظر آتے ہیں۔ ہر شخص اپنے معتقدات اور تعصبات کے اظہار کے لیے اپنے مخصوص معانی و مفاہیم کے ساتھ ان کا استعمال کرتا ہے۔ اعظمی کی غزلوں کے سلسلے میں میں نے روایت اور ترقی پسندی کی توسیع کے الفاظ استعمال کیے ہیں تو ان کے مفہوم کی وضاحت کر دینا بھی مناسب معلوم ہوتا ہے۔ اس سے پہلے میں یہ عرض کر دینا چاہتا ہوں کہ میرے ذہن میں جدت کی حدیں روایت کے بغیر واضح نہیں ہوتیں۔ گزرنے والا لمحہ ماضی تھا اور موجودہ لمحہ ہمارے ذہن کی گرفت میں آنے سے پہلے ماضی بن جائے گا۔ وہ لمحہ جو ہماری آنکھوں سے پرے ہے مستقبل ہے۔ اس طرح ماضی اور مستقبل کی کشاکش میں حال کے ڈانڈے جب تک گذشتہ اور آیندہ سے نہ ملائے جائیں اس کی کوئی شکل مرتب نہیں ہوتی۔ ایسی صورت میں جدت کی بنیادوں کو خلا میں استادہ کرنے کی خواہش دیوانے کے خواب سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ روایت نے جہاں تک اس جدت کی تشکیل اور تعمیر اور اس کی انفرادیت کی تربیت اور نشو و نما میں حصہ لیا ہے وہ اس جدت کا ایک لازمی عنصر بن گئی ہے لیکن جہاں اس نے اس کے فطری ارتقا کے راستے میں دیوار بننے کی کوشش کی وہاں دونوں کے رشتے ایک دوسرے سے بالکل ٹوٹ گئے ہیں۔ چنانچہ روایت کا صرف وہی حصہ قابلِ قبول ہو سکتا ہے جو حال کی تشکیل، تفہیم اور تجزیے میں مدد دے سکے۔ روایت کا یہ تعاون جدت پر ایک حد تک اثر انداز ہوتا ہے لیکن جدت اگر صحیح اور توانا ہے تو وہ خود کو ماضی سے مستقبل کی طرف لے جاتے ہوئے ایسے رنگوں سے سجاتی ہے جو اسے کلیتہً نیا مزاج عطا کر دیتے ہیں اور کبھی کبھی یہ مزاج اس قدر مختلف ہو جاتا ہے کہ روایت اور جدت کو ماضی کے کسی بھی دھندلے موڑ پر یکجا تصور کرنا دشوار

معلوم ہوتا ہے ۔ اعظمی کی غزلوں کے ساتھ ظفر اقبال کی تجریدی غزلوں کو رکھ کر دیکھیے تو دونوں چہرے بڑی آسانی سے پڑھے جا سکیں گے ۔ یہیں مجھے چیخوف کے ڈرامے "دی چیری آرچرڈ" کے دو کردار یاد آ گئے جنھوں نے برسوں کی جانی پہچانی زندگی سے جب خود کو ہمیشہ کے لیے الگ کیا تو ایک نے پرانا گھر چھوڑتے وقت پرانی زندگی کو الوداع کہی اور دوسرے نے نئی زندگی کے لیے خیر مقدم کے الفاظ استعمال کیے جب کہ دونوں کے رشتے ماضی سے ایک ساتھ ٹوٹے تھے اور ان کا تجربہ مشترک تھا ۔ لیکن ردعمل کے اختلاف نے ان کے کردار اور شخصیت کی ہیئت بالکل بدل دی تھی ۔

نظریہ ، رجحان ، روایت اور عقیدے کی باتیں تو ہوتی ہی رہتی ہیں ۔ شاعری کے لیے پہلی اور آخری شرط صرف شاعری ہے ۔ یہ شاعری ہر خارجی تصور اور بیرونی تاثر سے الگ بھی ہو سکتی ہے اور اس الگاؤ کا وسیلہ تجربے کی انفرادی حسیت اور ردعمل ہے ۔ اپنی ذات کو آئینہ بنانا اور اس آئینے میں کائنات کے ہزار رنگ دیکھنا ، پھر ان رنگوں کو اپنی روح کی صدا کے توسط سے واضح کرنا ، کئی آوازوں سے ایک آواز کا بننا اور اس آواز کا ہزاروں آوازوں کو خود شناسی اور خود فہمی کا سامان مہیا کرنا ارتقا کا ایسا عمل ہے جس کی بساط پر گزرا ہوا کل اور آج اور آنے والا کل سب یکجا ہو جاتے ہیں ۔ ہو سکتا ہے کہ یہ آواز زندگی کی بہت سی گتھیوں کو سلجھا دے ، بہت سے دھاگوں کو الجھا دے یا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ انھیں ہاتھ لگائے بغیر اوپر ہی اوپر گذر جائے اور تجسیم تصور سے بے نیاز ہو کر کسی افادی ، تعمیری ، توضیحی تقاضے کی تکمیل نہ کر سکے ۔ دونوں صورتوں میں مجسم یا مجرد احساس کا فنی اظہار اسے اچھے شعری پیکر میں ڈھال سکتا ہے ۔ اعظمی کی غزلوں میں یہ دونوں کیفیتیں ملتی ہیں ۔ وہ خود بھی آئینہ بنے ہیں اور گرد و پیش کے آئینہ خانوں میں انھوں نے دیواروں کے بیچ اپنا منہ بھی دیکھا ہے ، کئی رنگوں اور زاویوں میں ۔ ان میں کہیں حسن کی افسردگی ہے ، کہیں عشق کی سرشاری ، کہیں اضطراب و سکون کی کشاکش ہے ۔ کہیں

خاموشی کا حشر ہے اور کہیں ہنگاموں کا سفاک اور کھوکھلا سکوت ہے۔ کہیں غزل کے گذرے ہوئے سفر کی لوٹتی ہوئی چاپ ہے اور کہیں نئے احساس کے نئے سفر کے اشارے اور موہوم منزلوں کے سائے ہیں۔ اس آواز میں دھندلکا بھی ہے اور روشنی بھی، قلندرانہ بے نیازی اور سرمستی بھی ہے اور ہوش مندانہ تیزی اور کاٹ بھی، طنز بھی ہے اور جھنکار بھی لیکن غم و غصہ کہیں نہیں کیوں کہ ذات اور کائنات کے طویل تجربے اور تاثر کی راہیں طے کرنے کے بعد ہیجان نے کرب کی، غصے نے طنز کی اور مایوسیوں نے مقدر کی قبائیں پہن لی ہیں۔ ان میں بظاہر جو تضادات ملتے ہیں انھیں میں تضاد نہیں سمجھتا بلکہ احساس کی رو کے مختلف شیڈس (SHADES) سے تعبیر کرتا ہوں جن کا نظری اختلاف اپنی جگہ لیکن سرچشمہ ایک ہے:

شبِ گذشتہ بہت تیز چل رہی تھی ہوا   صدا تو دی یہ کہاں تک تجھے صدا دیتے

بھلا ہوا کہ کوئی اور مل گیا تم سا   وگرنہ ہم بھی کسی دن تمھیں بھلا دیتے

ہوئی تھی ہم سے جو لغزش تو تھام لینا تھا   ہمارے ہاتھ تمھیں عمر بھر دعا دیتے

یوں جی بہل گیا ہے تری یاد سے مگر   تیرا خیال تیرے برابر نہ ہو سکا

تا دل یہ زخم اور نہ کوئی نیا لگے   اپنوں سے اپنا حال چھپاتے رہے ہیں ہم

تیری دیوار کا سایہ نہ خفا ہو مجھ سے   راہ چلتے یوں ہی کچھ دیر کو آ بیٹھا تھا

قفسِ رنگ سے نکلی تو ٹھکانہ نہ ملا   بوئے گل جب سے اڑی اور بھی بے حال رہی

عمر بھر مصروف ہیں مرنے کی تیاری میں لوگ — ایک دن کے جشن کا ہوتا ہے کتنا اہتمام

ہاتھ جو مجھ سے چھڑاتی ہے وہی پرچھائیں — لگ کے سو جاتی ہے راتوں کو مرے سینے سے

میں نے مرنے کی دعا مانگی وہ پوری نہ ہوئی — بس اسی کو مرے جینے کی نشانی کہہ لو

ہم ہیں کہ اٹھانے کو چلے پردۂ افلاک — اور سینۂ گیتی پہ وہی سنگ گراں ہے

کوئی تو بات ہوگی جو کرنے پڑے ہمیں — اپنے ہی خواب اپنے ہی خوابوں سے پائمال

ٹالی گئی کسی سے نہ ان انکھڑیوں کی بات — ہم نے بھی اپنے ہونٹ ذرا سے بھگو لیے

اس واسطے کچھ لوگ خفا ہو گئے ہم سے — کیوں ہم کو تمیزِ صفتِ عیب و ہنر ہے

ہر شمع سے لپٹی ہوئی زنجیر دھوئیں کی — اس دور میں پرپیچ ہر اک راہ گذر ہے

ان اشعار میں کثرت کی رنگا رنگی اچٹتی نظر سے بھی دیکھی جا سکتی ہے لیکن حاصل جمع خلیل الرحمٰن اعظمی کی شعری وحدت کے سوا کچھ بھی نہ ہوگا۔

(سنہ ۱۹۶۵ء)

ظفر اقبال

ظفر اقبال سے ربط کا پہلا نقش آبِ رواں سے تعارف ہے۔ اس سے پہلے شاید سویرا میں یا فنون میں سب سے پہلے ظفر اقبال کی چند غزلوں پر نگاہ ٹھہری تھی۔ سنہ ۶۲ء سنہ ۶۳ء کی ان وجد آفریں کیفیتوں کا ذائقہ ابھی یاد ہے جو ظفر اقبال نامی ایک شخص کے چند اشعار کا عطیہ تھیں۔ الٰہ آباد میں ان دنوں احتشام صاحب مرحوم تھے اور فراق صاحب۔ ادبی تصورات کے معاملے میں دونوں خاصے شریعت زدہ۔ ظفر اقبال کے چند شعر میں نے انھیں سنائے تو یاد آتا ہے، کہ ان کی آنکھوں میں ایک لمحے کے لیے حیرت آمیز مسرت کا رنگ ابھرا۔ بھلا ہوا کہ فنون کا غزل نمبر اس وقت تک پردۂ خفا میں تھا اور سویرا لاہور کی وساطت سے :

بدن لبِ بند جب تک چمکتی رہی مسہری سے باہر نکلا نہ مجھ
جیسے رسوائے روزگار اشعار کی گونج ابھی اتنی تیز نہیں ہوئی تھی کہ ان بزرگوں تک پہنچ جاتی۔

پھر سنہ ۱۹۶۵ء سے سنہ ۱۹۶۹ء تک کی یادیں، شہر اندور کا نیم صنعتی ماحول، آبادی سے دور بند صیا چل کی بھوری پہاڑیاں، جھرنے اور لال مٹی، وہاں ان دنوں عمیق حنفی تھے، ریڈیو

میں ملازم اور سید وقار حسین تھے، کالج میں انگریزی کے استاد۔ ہماری تثلیث کے ساتھ مالوہ کی کتنی صبحیں اور شامیں وابستہ ہیں۔ کبھی کسی پارک کی بنچ پر، کبھی ستاڑ کے دو رویہ درختوں کے درمیان بل کھاتی ہوئی کسی کچی سڑک پر، کبھی ہم میں سے کسی کے گھر کی بیٹھک میں، ظفر اقبال بھی اپنی آب رواں کے ساتھ آموجود ہوتے۔ بھوری سرمئی چٹانوں کے پیچھے ڈوبتے ہوئے سورج کے ساتھ کیا کیا بخشیں طلوع ہوتیں۔ وقار کو ظفر اقبال کے شعر خاصی تعداد میں یاد تھے۔ میرے لیے بھی ظفر اقبال سے تعارف کو ان سے عشق میں بدلنے کا وسیلہ وقار ہی بنے۔ اسی عرصے میں ہندوستان سے نئے نام کی بھی اشاعت ہوئی لیکن ظفر اقبال کے نام سے یہ مطلع خالی تھا۔ ظفر اقبال سے خیالی رفاقت کی روداد میں اداس اور شادماں، شوخ اور شریر، طنزیہ احساس سے بوجھل اور ہلکے سبک لمحوں کے ایک رنگا رنگ طلسم کدے کا افسانہ بھی شامل ہے جس کی سرخیاں ظفر کے شعر فراہم کرتے تھے:

آیا تھا گھر سے ایک جھلک دیکھنے تری　　میں گھر کے رہ گیا ترے بچوں کے شور میں

وہ اپنے میاں کی وفادار تھی　　مگر دل اسی پر ہوستا رہا

سنبھال کر ترا چہرہ کتاب کی صورت　　ہر ایک لفظ ہر اک نقش کی ادا دیکھوں

اور

خوشی ملی تو یہ عالم تھا بدحواسی کا　　کہ دھیان ہی نہ رہا غم کی بے لباسی کا

دہر کی ہمدردیوں کا بوجھ لے ڈوبا مجھے　　کیوں اشارہ کر دیا سینے کے پتھر کی طرف

یا

میں وہ کہ محبس امکاں سے بھی نکل جاؤں　　مری نظر میں یہ ٹوٹا ہوا قفس کیا ہے

کیسا عجیب الخلقت اور ہمہ جہت آئینہ خانہ ہے، اور ایک ساتھ کتنی لکیریں آنکھ کے تل میں سمٹ آتی ہیں۔ یوں آب رواں کی غزلوں میں ایسے اشعار بھی ڈھونڈے جا سکتے ہیں جو غزلیہ شاعری کی مانوس مہک اور سودا یا غالب یا داغ یا حسرت حتیٰ کہ اینڈی بینڈی

زمینوں والے انتشار اور جرأت کی یادیں بھی تازہ کر دیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ یادوں کی یہ دھند ظفر اقبال کی انفرادیت کے نقاکے کو کبھی ماند نہیں کرتی۔ اسے کچھ اور نکھار دیتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ روایت میں اتنی دور تک جانے اور اس سے فیض اٹھانے کے باوجود، ہمارے عہد کے کسی دوسرے غزل گو نے روایت کی فرسودگی پر اتنی کاری ضرب نہیں لگائی جتنی کہ ظفر اقبال نے۔ چھیڑ چھاڑ کے لیے کچھ جرأتِ رندانہ بھی چاہیے جو ہم میں سے اکثر کو میسر نہیں۔ نئے خیال، نئے لہجے اور نئی زبان کا وظیفہ پچھلے برسوں میں جب عام ہوا اور لسانی تشکیل یا لسانی حرمتوں کی شکست اور PLAY THEORY OF ART کے فروغ نے جب سنجیدگی کے حدود مٹاتے اور ANTI SOLEMNITY نے ایک اسلوب خیال کی حیثیت اختیار کر لی، تو ایسے لوگ بھی اس میدان میں کود پڑے جن کے لیے روایت اہرام مصر کی ممیوں سے زیادہ نازک تھی یا جنھوں نے اسے مجبوری یا عادت کے طور پر قبول کیا تھا۔ سوانگ بھرنے کی موج میں یہ لوگ اپنے ہاتھ سے بھی گئے۔ یہ مضحکہ خیز صورت حال محض اس لیے پیدا ہوئی کہ اصل اور نقل کو ایک سمجھ لیا گیا اور بعض نوجوان ایسوں کا انداز اختیار کرنے کے درپے دکھائی دیے جو ان سے قطعاً مماثل نہ تھے۔ ظفر اقبال کے لیے روایت نہ مجبوری تھی نہ عادت، صرف ضرورت تھی اور روایت کی طرف ان کا رویّہ ایجاب کے بجائے انتخاب کا رہا۔ چنانچہ آبِ رواں کی غزلوں میں جہاں کہیں رفتگاں کا سراغ ملتا ہے، یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ ظفر اقبال نے نہ تو انھیں اپنا معیار بنایا، نہ رفیق سفر بلکہ ان کی روشنی میں خود کو دیکھنے، سمجھنے اور سنوارنے کے بعد آپ اپنا راستہ ڈھونڈ نکالا۔ آب رواں کا یہ اعلان نامہ اس وقت بھی میرے سامنے ہے کہ:

> "یہ جو ڈیڑھ اینٹ کی مسجد میں نے اپنے لیے الگ بنائی ہے تو اس لیے کہ بعض وقت اپنا سر پھوڑنے کے لیے دور و نزدیک پتھر تک نہیں ملتا۔"

سچ تو یہ ہے کہ سجدوں کی یورش نے ہر سنہرے پتھر کی دھار مٹا دی تھی۔

خیال، تجربے، ذہنی عمل، فلسفۂ حیات، واردات غرضیکہ اس نوع کی ہر فعلیت میں کسی شاعر کی انفرادیت اور اس کے تخلیقی میلان کی تعیینِ قدر کے لیے سب سے بہتر اور معتبر پیمانہ اس کے لسانی مزاج کا تجزیہ ہے۔ میرا خیال ہے کہ تجزیے کی یہ راہ ہمیں شاعر سے جتنا بے نیاز کرتی ہے اور سوتیانہ کوائف وحالات سے جس قدر دور لے جاتی ہے شاعری سے اتنا ہی قریب کر دیتی ہے۔ الفاظ کی وہ مخصوص ترتیب جس میں اس کی مجرد فکر ایک ٹھوس شکل اختیار کرتی ہے اور وہ انوکھا آہنگ جس میں اس کا تخیل کلام کرتا ہے فی الاصل ہی واقعات ہیں جو اس پر وارد ہوتے ہیں۔ ان ہی میں اس کی تخلیقی سرگرمی کا بھید چھپا ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ جو کچھ بھی ہے وہ اس کا اپنا کم اور اس کی دنیا کا زیادہ ہے۔ غیر شخصی، غیر انفرادی اور ایک حد تک غیر حقیقی اور بازاری جس کا حال اخباروں اور سماجی علوم کی کتابوں سے بھی جانا جا سکتا ہے۔ اچھے اور سچے شاعر کی سب سے بڑی پہچان مجھے تو یہی نظر آتی ہے کہ جیسے جیسے اس کا فن خود مختار ہوتا جاتا ہے، اس کے الفاظ عام لفظیات کا حصہ ہونے کے باوجود زیادہ شخصی ہوتے جاتے ہیں۔ آب رواں اور گلافتاب کی اشاعت کے درمیان کل چار برس کا وقفہ حائل ہے لیکن آب رواں کی غزلوں میں واردات کی تازہ کاری کے ساتھ روایت کے اثبات کی لے اس لیے زیادہ اونچی ہے کہ ان میں لسانی جسارت کا وہ مظاہرہ اور لہجے کی وہ بے خوفی کم کم دکھائی دیتی ہے جس کی شہادت گلافتاب کے اشعار دیتے ہیں۔ گلافتاب کے شروع میں ظفر اقبال نے اپنے شعری طریق کار کی وضاحت کے طور پر چند باتیں کہی ہیں۔ اردو کے مروجہ ایڈیم سے اپنی ناآسودگی کا اظہار کرتے ہوئے انھوں نے اس بات پر بھی زور دیا ہے کہ یہ زبان جس نے لشکر اور بازار سے توانائیاں کشید کی تھیں ایک بار پھر اپنے قیود کو منتشر کرے اور تخلیق کے آزادانہ عمل کا آزادانہ اظہار بن سکے۔ اس طرح ظفر اقبال نے کوئی نیا نسخہ تجویز کرنے کے بجائے دراصل ایک پرانے سبق کو یاد دلانے کی کوشش کی ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ کوئی بھی پرانی بات تناظر کی تبدیلی سے دوچار ہونے کے بعد پرانی نہیں رہ جاتی۔

ظفر اقبال نے اس ضمن میں جو باتیں کہی ہیں ان کا خاتمہ ان الفاظ پر ہوا ہے کہ "اب میں سانس لے سکتا ہوں"، کیوں کہ اس تخلیقی اعتماد اور آزادی کے نتیجے میں، جسے ظفر اقبال نے ڈسٹورشن کہا ہے، "لفظوں کی شخصیت اندر سے کبھی بدلی ہے۔ نئی ساز باز سے لفظوں کے مابین نئے رشتے استوار ہوئے ہیں اور ابلاغ کی نئی سطحیں دریافت ہوئی ہیں"۔ میرے نزدیک ظفر اقبال کے شعری کردار کا یہی پہلو سب سے زیادہ روشن ہے کہ انھوں نے الفاظ کو —— ایسے الفاظ کو جو گھس پٹ کر روزمرہ بن گئے تھے، نئی جہتیں بخشیں اور نئے امکانات تلاش کیے۔ جب کبھی یہ اشعار یاد آتے ہیں کہ :

کھلا تھا سامنے منظر کوئی کتاب ایسا　　　چھپی ہوئی سی چٹانیں لکھے ہوئے سے درخت

اور

منظر سحرِ خزاں کے پیچھے　　　کھو گئی سبز ہوا کی آہٹ

یا

مری فضا میں ہے ترتیب کائنات ہی اور　　　عجب نہیں کہ ترا چاند ہو ستارا مجھے
سحر ہوئی تو بہت دور تک دکھائی دیا　　　غروب ہوتی ہوئی رات کا کنارا مجھے

یا

نظارۂ آب گذراں شوق ہے میرا　　　میں رک جو گیا تھا وہاں پیاسا تو نہیں تھا

یا

وہ دفینہ ہوں کہ مستور ہوں سب سے اب تک　　　توڑتا ہی نہیں آ کر کوئی دیوار مری

اور

میں ڈوبتا جزیرہ تھا موجوں کی مار پر　　　چاروں طرف ہوا کا سمندر سیاہ تھا

تو محسوس ہوتا ہے کہ آنکھوں کے روزن میں کچھ ایسے عکس لرز رہے ہیں جنھیں صرف لفظوں سے خلق کرنا مشکل ہے۔ چٹان، درخت، منظر، کتاب، خزاں، ہوا، فضا، کائنات،

چاند، ستارا، آب گذراں، پیاس، دفینہ، دیوار، جزیرہ، موج، سمندر —— بظاہر مانوس اسماء اور استعارے ہیں لیکن ان اشعار میں حرف و نوا کے یہی ٹھہرے ہوئے پیکر تخلیقی وفور کی گرمی سے پگھل کر کیسے انوکھے اور غیر متوقع بن گئے ہیں۔

ڈھلے ڈھلائے لسانی سانچوں کو اندر سے بدلنے کا یہی عمل ظفر اقبال کے اشعار کو مروجہ تلازمات کے حصار سے رہائی دیتا ہے۔ نتیجتہً ان کی یہ بے خوفی اور بہم جوئی فکر کی بازاری سطح پر بھی انھیں ان کے پیش رووں اور معاصرین سے متمائز کر دیتی ہے۔ وہ ہر انسانی تجربے کو تخلیقی سطح تک کھینچ لانے کی قوت رکھتے ہیں۔ حجابات سے مرعوب نہیں ہوتے۔ مضحک نظر آنے کے ڈر سے سبک لمحوں کی آمد پر روک نہیں لگاتے۔ مختصراً یوں کہا جا سکتا ہے کہ اپنی بھرپور اور مکمل تخلیقی شخصیت کے ساتھ سامنے آتے ہیں اور شعر کہتے وقت نہ اپنے وجود کے حصے بخرے کرتے ہیں نہ تجربے کی سالمیت اور وجود کی وحدت کی ہتک کرتے ہیں۔ معنویت پر اعتماد کی یہ ادا قدما میں بھی صرف میر صاحب کو میسر تھی۔ یہی وجہ ہے کہ آب زلال سے رطب و یابس تک میں کسی اصولی تفریق کے چکر میں نہیں پڑتا اور بیک وقت ان بظاہر متصادم ہیولوں کو ایک نقطے پر دیکھ لیتا ہوں جن میں ایک پھکڑ ہے تو دوسرا متین، ایک کھلنڈرا اور سیماب سرشت ہے تو دوسرا تفکر سے گراں بار اور خاموش۔ حال کے ایک لمحے میں یوں بھی زماں کے کئی ادوار کی چھوٹ دیکھی جا سکتی ہے اور ایک [illegible] میں کئی رنگوں کا تماشہ شامل ہو سکتا ہے۔ فنون کے غزل نمبر میں اور اس کے بعد بھی کئی رسائل میں شائع ہونے والے ظفر اقبال کے جو اشعار ثقہ طبیعتوں کی ملامت کا ہدف بنے، میں سمجھتا ہوں کہ انھیں بھی ایک ہی وحدت کے تناظر میں دیکھنا چاہیے اور تجربات کی کلیت کا ایک حصہ سمجھنا چاہیے۔ یہ بڑی خود اعتمادی کی بات ہے کہ ظفر اقبال نے اس سلسلے میں کسی اعتذار کا دامن نہیں تھاما۔ ایسی صورت میں اس سے بڑی بد مذاق اور کیا ہو سکتی ہے کہ ان کا نقاد ان اشعار کو بھول چوک معاف قسم کی چیز سمجھ کر نظر انداز کر دے۔ ادبی تنقید کو یہ ہنر خوب

آتا ہے ایک معمولی سے قہقہے کو برگستاں کے گنجینۂ معنی تک کھینچ لے جائے۔ میں نے جب:

بھولی تھی صورت سے　　　اندر سے تھی بکرہ
سخت ہے ٹوٹتا نہیں ان سے　　　کیوں نہ اخروٹ کو لکھوں اخروڈ

جیسے شعر پڑھے تو صرف یہ خیال آیا کہ یہ زندگی کی لایعنیت یا بعض ABSURD لمحات پر اظہار خیال کے بجائے فی نفسہ چند لایعنی لمحوں کی تصویریں ہیں۔ انھیں یک رنگی اور یکسانیت یا وجود کی دیوار سے جھانکتے ہوئے بد وضع دھبوں کی مثال سمجھنا چاہیے اور آگے بڑھ جانا چاہیے ـــــ کیوں کہ اس دیوار پر ظفر اقبال نے جتنی تصویریں آویزاں کی ہیں ان کے انداز جدا جدا ہیں اور اگر انھیں کوئی عنوان دیا جا سکتا ہے تو صرف ظفر اقبال ہے۔

[ایک ریڈیائی تقریر]
(۱۹۷۵ء)

بانی

ہندوستان کی نئی غزل میں فنکارانہ چالاکی کے سب سے زیادہ موثر خاکے مجھے بانی کے تخلیقی سفرنامے میں دکھائی دیتے ہیں۔ پانچ برس پہلے بانی کے حرف غزل کا آغاز اس شعر سے ہوا تھا کہ :

اے صفِ ابرِ رواں تیرے بعد
اک گھنا سایۂ شجر سے نکلا

بانی کی تخلیقی ہنرمندی کے اس بعد سے۔ یہ شعر میرے لیے تعارف کا پہلا وسیلہ تھا۔ ڈالی کی تصویروں کی طرح ایک نیم روشن، خاموش اور اسرار میں ڈوبی ہوئی فضا اس شعر کے ساتھ نگاہوں کے سامنے آگئی اور حواس کو گم شدگی کے ایک انوکھے ذائقے سے دوچار کرگئی۔ لیکن جیسا کہ فن یا ادب کی پیچیدہ ہیئت میں چھپی ہوئی حقیقت کی جستجو کا شیوہ ہے، چند لمحوں بعد اسرار کی دھند چھٹی تو احساس ہوا کہ یہ شعر جس پر ایک مبہم باطنی واردات کی تجریدی تصویر کشی کا امکان ہوا تھا، درحقیقت اسی اشارہ خیز واردات کا ایک مجسم منظر نامہ ہے۔ اس منظرنامے کا ہر نقش منوّر ہے اور رنگ و خط کے توازن سے متصف۔ ان پر دھند لکے کا گمان صرف اس لیے ہوا تھا کہ یہ نقوش متحرک ہیں اور یہ تحرک ہر لمحہ اس

منظر کی حدیں وسیع کرتا جاتا ہے۔

کسی بھی شاعر کے تجربات خواہ کتنے ہی وسیع اور رنگا رنگ کیوں نہ ہوں اگر الفاظ واصوات کے جادوئی لمس سے محروم رہے تو فن کی سحرکاریوں سے بے خبر قاری کی حد شمار میں کبھی آسکتے ہیں۔ چنانچہ وہ تمام شعرا جن کی سخن سازی محض تجربات کے تنوع کی غذا پر زندگی کرتی ہے نئے تجربوں کی دریافت کے ساتھ ساتھ کم مایہ ہوتے جاتے ہیں۔ زندگی میں اتنے بھید چھپے ہوئے ہیں اور حاضر سے غایب تک اس کے سلسلے اتنی دور تک پھیلے ہوتے ہیں کہ ان کے انکشاف کا سفر کہیں ختم ہوتا ہوا نظر نہیں آتا۔ ایسی صورت میں تکمیل کی لذت صرف ان لوگوں کا حاصل ہو سکتی ہے جو زماں کے کسی مخصوص لمحے یا مکاں کے کسی مخصوص نقطے کو اپنے سفر کی حدِ کمال سمجھ کر مطمئن ہو بیٹھیں۔ چنانچہ اس معمے کے حل یا اس نارسی کی تسخیر کا راستہ ایک شاعر کے لیے اس کے سوا اور کیا رہ جاتا ہے کہ وہ لفظ اور آواز کی بے حساب اور سرکش توانائیوں پر قابو پانے کی کوشش کرے، الفاظ کی دنیا سے ایک انفرادی اور ذاتی ربط استوار کرے اور اس کا سخنوا نہ شعور اس بظاہر دائم و قائم اور ٹھہری ہوئی دنیا کو حرکت پذیر دیکھ سکے۔ بصورت دیگر صالح اقدار اور نیک، پاکیزہ اور معطر خیالات تک رسائی کے لیے زیادہ ہراساں ہونا ضروری نہیں کہ دانش کے ذخیروں سے ہماری دنیا مالامال ہے۔

میں لفظ پرست نہیں کہ دانش کے ان ذخیروں کی قدر وقیمت سے بے خبر گذر جاؤں۔ لیکن ہر اچھے شاعر کی طرح باقی کی شاعری بھی یہ بتاتی ہے کہ اس حرفِ تمنا یعنی شعر کا مقصود محض صرف ایسے تجربات کی بازیافت نہیں جنھیں نیک اندیش طبیعتیں عزیز رکھتی ہیں۔ اجتماعی حقیقتوں اور تجربوں میں بلاشبہ ایسی طاقت ہوتی ہے کہ اگر ان کی طرف سے آنکھیں بند کر لی جائیں تو وہ خود پلکوں پر دستک دیں گے اور ہم ان کے ساتھ نہ گئے تو وہ آپ اپنے رفیق ڈھونڈ لیں گے۔ لیکن تجربے کی ہر تند و تیز لہر، بغیر امتیاز اتنی توانا بھی

نہیں ہوتی کہ ایک ساتھ سب کو مسمار کرتی ہوئی آگے بڑھ جائے۔ ہماری ادبی روایت میں ایسی شہادتوں کی کمی نہیں جب اجتماعی فکر کے شور میں انحراف کی یکہ و تنہا آوازیں بھی اٹھیں اور کسی بعد کے لمحے میں یہ بھید کھلا کہ وہ شور مسخر ہو چکا ہے اور ان اکیلی آوازوں نے ایک نئی روایت کے چراغ روشن کیے ہیں۔ دھیان کی مشعل اندھیری طوفانی راتوں میں بھی بجھتی نہیں اور اکثر سوقیانہ خیالات اور مشاہدات و تجربات کی سبک سیر آندھیوں سے انفرادیت کا دفاع کرتی ہے۔ میر، آتش، غالب، اقبال اور راشد سے معاصر عہد کے ادب تک ایسی کتنی ہی مثالیں تلاش کی جا سکتی ہیں۔ اس وقت یہ بات یوں یاد آئی کہ اتفاقاً بانی کی شاعری بھی اسی رسوائے زمانہ حلقے کے اعمال نامے کا حصہ ہے جسے بعض دانش ور اجتماعی حقیقتوں کا منکر، عصری آگہی سے بے نیاز اور داخلیت پیشہ قرار دیتے ہیں۔ لیکن یہیں ایک دوسرا مسئلہ بھی سامنے آتا ہے۔

اس حلقے کے بعض علمبرداروں نے حلقے میں شمولیت کے لیے تجربات کا ایک دستور العمل ترتیب دیا تو اچھے بھلے کتنے ہی شاعران تجربات کا وظیفہ پڑھنے لگے۔ یہ سوچے بغیر کہ ہر بیانِ تجربہ حرفِ معتبر نہیں ہوتا۔ چند لوگ یہ سمجھ بیٹھے کہ شاعری کے کینوس کو وسیع کرنے کا طریقہ صرف یہ ہے کہ ان تمام یا زیادہ سے زیادہ تجربات کو، ایسی زبان عطا کی جائے کہ تجربوں کی ہیئت تبدیل نہ ہو۔ نتیجتاً بیان کے ایک مخصوص پیرایے، استعاروں کی ایک معین فہرست اور تلازمات کے ایک بندھے ٹکے دائرے کے مطابق شعر کہے جانے لگے۔ انفرادیت جس کا تحفظ اس نئے میلان کا اصل الاصول تھا، ایک بار پھر خطرے کی زد پر آ گئی۔ اس کے بعد جو کچھ ہوا وہ تھکے ہوئے لفظوں اور استعاروں اور تلازموں اور رعایتوں سے لوپ چھپے۔ ظاہر ہے کہ قصور تجربوں سے زیادہ ان تجربہ کاروں کا ہے جنھیں انفرادی تخلیقی ہنرمندی کا حوالہ نہ مل سکا۔

اس حوالے سے محرومی ہی ہمارے بیشتر شاعروں کا المیہ ہے اور اس حوالے

پر مسلسل مضبوط ہوتی ہوئی گرفت باؔنی کی سب سے بڑی قوت ہے۔ باؔنی ان تجربات کے پیچھے بھاگنے یا انھیں تہذیب کا معیار سمجھ کر محض مہذب کہلائے جانے کے شوق میں ان سے اپنے ایوان سخن کے محراب و طاق کو سجانے کی کوشش نہیں کرتا۔ اس کی ہوش مندی نے، جو اس میں انتخاب اور مواخذے کا سلیقہ پیدا کرتی ہے اور اس کی بے نفسی نے، جسے اس کی مجبوری کہا جائے یا آزادی لیکن جو اسے تحفظات کی قید سے نجات دلاتی ہے، سستے خوابوں کے نشے سے دور رکھتی ہے اور اسے اپنی ہی متاعِ نظر کے ساتھ نئی حقیقتوں کا جویا بناتی ہے، تجربوں کا ایک وسیع باب اس پر کھول دیا ہے۔ میں باؔنی کی طرف داری میں اس بلند بانگ دعوے کی جسارت نہیں کر سکتا کہ باؔنی نے فکری سطح پر ان تجربات کے دائرے میں کسی نئی جہت کا سراغ لگایا ہے یا اس کا ادراک کسی ایسے رفیع نقطے تک پہنچا یا ہے جس کی دریافت اس کے معاصرین نہیں کر سکے، تاہم سخن فہمی کی عام منطق بھی اس کے شعر سننے یا پڑھنے والے کو اس حقیقت تک لے جاتی ہے کہ مانوس تجربوں کے خد و خال بھی اس کی لسانی پختگی، ہنرمندی اور اعتماد کے ہاتھوں اس حد تک تبدیل ہو جاتے ہیں کہ ان پر ایک نئی واردات کا گمان ہوتا ہے۔ اس کی ایک حالیہ غزل کے یہ دو شعر:

سارے مکاں، لامکاں خالی و بے نقش تھے　　　برق، خلا میں نہ تھی، سانپ، کھنڈر میں نہ تھا

اور

سارے نشے بجھ گئے، اب کوئی لطفِ سراغ　　　خیر و سکوں میں نہ تھا، خوف و خطر میں نہ تھا

مجھے تحیر اور ایک نئی فضا سے روشناسی کی ایک نئی کیفیت سے دوچار کرتے ہیں۔ "حسابِ رنگ" کے صفحات پر ایسے صدہا مناظر بکھرے ہوئے ہیں۔

تمام شہر کو مسمار کر رہی ہے ہوا　　　میں دیکھتا ہوں وہ محفوظ کس مکاں میں ہے

کس سلسل افق کے مقابل ہیں ہم — کیا عجب سلسلہ امتحانوں کا ہے

اندر اندر ریگ بیک اٹھے گا طوفانِ نفی — سب نشاطِ نفع، سب رنج ضرر لے جائے گا

ایک پیلا رنگ باقی رہ گیا ہے آنکھ میں — ڈوبتا منظر اسے دامن میں بھر لے جائے گا

اب نہ لائے گا کوئی اس کا پتہ میرے لیے — اور وہاں کوئی نہ اب میری خبر لے جائے گا

دریدہ منظری کے سلسلے گئے ہیں دور تک — پلٹ چلو، نظارہ زوال کر نہ پاؤ گے

یہ ایک پل جو کھو دیا تو کچھ نہ یاد آئے گا — کہ عمر بھر شمارِ ماہ و سال کر نہ پاؤ گے

شمع روشن کسی کھڑکی میں نہ تھی — منتظر کوئی کسی گھر میں نہ تھا

کوئی تشبیہ علامت میں نہ تھی — استعارہ کوئی پیکر میں نہ تھا

نہیں ہے اب کچھ بھی شکل دیوار — میں آر ہوں پار ہوں سزا دے

تمام وزن و وقار زائل — زوالِ معیار ہوں سزا دے

خاک و خلا کی بہار، ہم نے کبھی دیکھی کہ جشن — پیلے ستاروں کا تھا، زرد گلابوں کا تھا

کیا تماشا ہے کہ ہم سے اک قدم اٹھتا نہیں — اور جتنے مرحلے باقی ہیں، آسانی کے ہیں

ایک ہی جستِ جنوں، لائی خلا میں مجھے — اب کسے منزل کہوں، کس کو مسافت کہوں

اور یہ آخری شعر:

ڈھانپ دیا سارا آکاش پرندے نے　　کیا دل کش منظر تھا پر پھیلانے کا

پڑھتے پڑھتے ایک لفظ سے پھیلی دھند　　بجھا دیا پھر اس نے لیمپ سرہانے کا

یہ اشعار ان اوراق مصور کی مثالیں ہیں جو اس دنیا یا اس دنیا کے ایک فرد کے تجربات کا بیان محض نہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کی تخلیقی جدوجہد، اس کے فن کارانہ شعور کی حدت ان تجربات کو جلاتی ہے اور پھر ان کی راکھ سے ایک اور جہان رنگ کی تعمیر کرتی ہے۔ فرد ایک ہے۔ اس کے تجربات کی سمت ایک ہے لیکن سفر کے مقامات ایک دوسرے سے مختلف دکھائی دیتے ہیں کہ ہر منظر لکیروں اور دائروں اور رنگوں کا اپنا حساب رکھتا ہے۔ بندھے بندھائے مضامین کے ملبے سے مضمون آفرینی کی ایک نئی کوشش و کاوش ان اشعار کو نئی غزل کا ایک روشن نقطہ بنانے کے ساتھ ساتھ انھیں بانی کا ذاتی سرمایہ بھی قرار دیتی ہے۔ یہ اشعار صنفِ غزل کی اس کلاسیکی آب و تاب سے ربط استوار کرتے ہیں جو فصلوں کے تغیر و تبدل کے باوجود خزاں زدگی سے محفوظ رہی۔ لیکن یہاں بھی بانی نے کلاسیکیت سے وہ مرعوب ربط استوار کرنے پر قناعت نہیں کی ہے جو اسے صرف نوکلاسیکی بنا کر ایک عظیم الشان روایت کی اونچی دیوار کے مقابل اس کا اپنا قد گھٹا دے۔ ظاہر ہے کہ اس نوع کی کامرانی کا سلسلہ بالآخر گم شدگی کے المیے سے جا ملتا ہے۔ بانی نے تجربات کی نئی جہتیں، لفظ کے نئے امکانات اور اس کی بے تسخیر وادیوں میں تلاش کیے ہیں۔ دوسری طرف خیال کی مجرد ادائیگی کے بجائے اس نے خیال کی بنیاد پر ایک انوکھی فضا ترتیب دینے کی کوششیں کی ہیں اور اس کی فن کارانہ چالاکی اس عمل میں خال خال ہی بے بس دکھائی دیتی ہے۔ کسی خود آگاہ لمحے میں بانی نے اس شعر کے ذریعہ ایک حرکت پذیر منظر کی عکاسی کی تھی کہ:

چھو سکے گی اب نہ میرے ہاتھ طوفانی ہوا　　جس دیے کو اب جلا دوں گا وہ جلتا جائے گا

اب دیکھنا یہ ہے کہ آندھیوں میں جلتے ہوئے اس دیے کی لَو رنگوں کے اور کیا کیا نقش ابھارتی ہے اور کب تک ان کا محاسبہ کرتی ہے۔

(۱۹۷۶ء)

ختم شد

ہماری خاص خاص مطبوعات ایک نظر میں

اقبالیات

کلیات اقبال اردو (عکسی) صدی ایڈیشن		۳۰/..
فکر اقبال	خلیفہ عبدالحکیم	۴۰/..
اقبال فن اور فلسفہ	ڈاکٹر نورالحسن نقوی	۷/۵۰
اقبال شاعر اور فلسفی	وقار عظیم	(زیر طبع)
اقبال معاصرین کی نظر میں	〃	۳۵/..
تصورات اقبال	مولانا اصلاح الدین احمد	۱۵/..
بانگ درا (عکسی)	علامہ اقبال	۱۰/..
بال جبریل (عکسی)	〃	۸/..
ضرب کلیم (عکسی)	〃	۸/..
ارمغان حجاز اردو (عکسی)	〃	۴/۵۰

غالبیات

دیوان غالب (عکسی)	نورالحسن نقوی	۱۲/..
غالب تقلید اور اجتہاد	پروفیسر خورشید الاسلام	۲۰/..
غالب: شخص اور شاعر	مجنوں گورکھپوری	۱۵/..
اطراف غالب	ڈاکٹر سید عبداللہ	۲۰/..
فلسفۂ غالب	احمد رضا	۶/..

جمالیات

جمالیات اور ادب	ڈاکٹر ثریا حسین	۱۵/..
ادب میں جمالیاتی اقدار	ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی	۱۰/..

فیض

کلام فیض (عکسی)	فیض احمد فیض	۲۰/..
نقش فریادی (عکسی)	〃	۶/..
دست صبا (عکسی)	〃	۶/..
زنداں نامہ (عکسی)	فیض	۷/۵۰
دست تہ سنگ (عکسی)	〃	۶/..

ڈراما

اردو ڈراما کا ارتقاء	عشرت رحمانی	۴۰/..
اردو ڈراما: تاریخ و تنقید	〃	۲۰/..
یونانی ڈراما	عتیق احمد صدیقی	۲۰/..
انارکلی	ڈاکٹر محمد حسن	۹/..
آغا حشر اور اردو ڈراما	انجمن آرا	۳۰/..

لسانیات

اردو لسانیات	ڈاکٹر شوکت سبزواری	۱۲/..
اردو زبان و ادب	ڈاکٹر مسعود حسین خاں	۷/۵۰

مثنوی

اردو مثنوی کا ارتقاء	عبدالقادر سروری	۷/۵۰
مثنوی گلزار نسیم	ظہیر احمد صدیقی	۵/..
مثنوی سحر البیان	〃	۵/..

افسانے

اردو کے تیرہ افسانے	مرتبہ ڈاکٹر اطہر پرویز	۱۲/..
منٹو کے نمائندہ افسانے	〃	۱۰/..
پریم چند کے نمائندہ افسانے	قمر رئیس	۱۲/..
نمائندہ مختصر افسانے	محمد طاہر فاروقی	۵/..
نیا افسانہ	وقار عظیم	۱۵/..

سرسیدیات

سرسید اور ہندوستانی مسلمان	ڈاکٹر نورالحسن نقوی	۲۰/..